

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANS LES MARGES DE LA MAUVAISE FOI :
UNE HISTOIRE DE LA REPRÉSENTATION DU ROMANCIER DANS LA FICTION AMÉRICAINE, DE
HERMAN MELVILLE À NATHAN ZUCKERMAN

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DANIEL GRENIER

AVRIL 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Jean-François Chassay et moi travaillons ensemble depuis plus de sept ans. Si, à l'époque, il était un mentor, il me faut maintenant parler d'un ami. Sans ses conseils judicieux, sa disponibilité, ses nombreuses relectures et l'incommensurable étendue de son savoir, cette thèse n'aurait pu prendre forme. Mes remerciements les plus sincères lui sont adressés, ainsi que l'expression de mon admiration et de mon respect.

William S. Messier m'a épaulé durant les années consacrées à la recherche et à la réflexion qui sous-tendent ce travail. Les conversations que nous avons eues et que nous continuerons d'avoir permettent à ma vie intellectuelle de s'épanouir. J'aimerais le remercier ici pour son écoute et sa présence.

Je suis redevable à la bibliothèque de l'Université McGill, véritable mine d'or à laquelle j'ai eu accès, ainsi qu'à l'admirable *Project Gutenberg*, qui s'occupe depuis déjà longtemps de rendre disponible en ligne les grands (et les moins grands) textes appartenant au domaine public.

Au cours des deux derniers étés, un de mes plus grands plaisirs fut d'aller chaque lundi soir rejoindre les membres de la ligue de balle-molle fantasmée par Samuel Archibald et moi un jour de procrastination sur Facebook. Rien de tel que ces matchs amicaux pour oublier quelques instants l'ampleur du travail qui m'attendait à la maison. Merci pour ces belles soirées estivales à l'ensemble des joueurs du Ruppert Mundy's Revival.

Les pages qui suivent n'auraient pu voir le jour sans l'appui indéfectible de monoureuse, Marie-Hélène Boucher. Pour son support, sa générosité et son amour, je lui suis éternellement reconnaissant.

Cette thèse est d'abord celle d'un lecteur passionné. Elle est dédiée à Sal Paradise, à Hank Chinaski, et aux autres grands romanciers fictifs qui n'y figurent pas, mais qui lui permettent d'exister. Ils sauront se reconnaître.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1	19
PROLÉGOMÈNES À UNE HISTOIRE DU ROMANCIER AMÉRICAIN	19
1.1 VERSIONS AMÉRICAINES DU ROMAN.....	24
1.2 DU KÜNSTLERROMAN AU SOCIOGRAMME DE L'ÉCRIVAIN FICTIF : UN ÉTAT DE LA QUESTION.....	37
1.3 ENTRE HISTOIRE LITTÉRAIRE ET INTERTEXTUALITÉ.....	52
1.4 TYPOLOGIE ET CORPUS	63
CHAPITRE 2	68
DE LA RENAISSANCE À LA RECONSTRUCTION : LE PARCOURS DU POÈTE (1835-1870)	68
2.1 VOIR LE DIABLE ET MOURIR.....	73
2.2 HELL FIRED & WICKED BOOKS.....	77
2.3 LE KRAKEN : PIERRE; OR THE AMBIGUITIES (1852).....	81
2.4 LE « SELF-MADE POET » : PIERRE GLENDINNING	86
2.5 L'ÉCRIVAIN AU DÉTOUR DE LA GUERRE CIVILE : DEUX EXEMPLES	93
2.6 RUTH HALL (1854).....	97
2.7 ST. ELMO (1866)	102
2.8 LES PRISONNIÈRES.....	109
2.9 LA PETITE GUERRE CIVILE : LITTLE WOMEN (1868)	112
2.10 LA POÈTE PRISONNIÈRE DU CORPS SOCIAL : JO MARCH	116
2.11 LES AMATEURS	122
2.12 LE FEU.....	131
2.13 LA VILLE (NEW YORK)	137
2.14 AU-DELÀ DE LA RENAISSANCE AMÉRICAINNE	145
CHAPITRE 3	149
DE L'INDUSTRIALISATION À L'EXIL : LE PARCOURS DU VOYAGEUR (1890-1940)	149
3.1 LE DOYEN DES LETTRES AMÉRICAINES	154
3.2 DIRECTEMENT DU MIDWEST : THE WORLD OF CHANCE (1893).....	158

3.3 LE ROMANTIQUE : PERCY BYSSHE SHELLEY RAY	162
3.4 DE L'ATLANTIQUE AU PACIFIQUE	171
3.5 LARGUEZ LES AMARRES	173
3.6 L'INDIVIDUALISTE : MARTIN EDEN	177
3.7 DÉCLINAISONS : LE POÈTE ET LE JOURNALISTE	186
3.8 NE PAS ÊTRE SOI	192
3.9 L'INTÉRIORITÉ AFRO-AMÉRICAINNE : NIGGER HEAVEN (1926)	193
3.10 L'INNOCENCE AU MASCULIN : HUDSON RIVER BRACKETED (1929)	204
3.11 L'INTÉRIORITÉ MASCULINE ET LA PULSION CRÉATRICE	210
3.12 LES ANNÉES FOLLES OU LES ANNÉES DÉRÉGLÉES	216
3.13 DÉROUTANT JOURNAL INTIME : THE GREAT AMERICAN NOVEL-- (1938)	219
3.14 LE FUYARD : HOMER ZIGLER	221
3.15 ÇA VA DE SOI : QUESTION DE POINT DE VUE	228
3.16 WOLFE ET FANTE : FACE À FACE	231
3.17 LES VOYAGEURS	241
3.18 LA MUSE	252
3.19 L'ARGENT	259
3.20 ENTRE LA CONSOLIDATION DE LA POSTURE ET L'ÉTIOLEMENT DE LA REPRÉSENTATION	266
CHAPITRE 4	271
DE LA SÉGRÉGATION AU FÉMINISME : LE PARCOURS DE L'ENGAGÉ (1941-1971)	271
4.1 SE FAIRE AMÉRICAIN? L'IDENTITÉ MULTIPLE DE NABOKOV	278
4.2 LE TÉMOIN ET LE GÉNIE : LE PORTRAIT PAR NARRATEUR-TÉMOIN	287
4.3 UNE ROMANCIÈRE SUR LE CAMPUS : PICTURES FROM AN INSTITUTION (1954)	292
4.4 LA PROFESSIONNELLE : GERTRUDE JOHNSON	295
4.5 LE CAS MAILER	303
4.6 LES DÉSENGAGÉS : MIKE LOVETT ET SERGIUS O'SHAUGHNESSY	305
4.7 DÉTACHEMENT, DÉSENGAGEMENT, DÉSINCARNATION	311
4.8 L'EDEN EN NOUVELLE-ANGLETERRE : REAL PEOPLE (1969)	316
4.9 ILLYRIA ET YADDO	319
4.10 L'INVERSION DE LA NORMALITÉ	325

4.11 LA FÉMINITÉ	328
4.12 LE DÉTACHEMENT ÉMOTIONNEL	330
4.13 LES AUTRES	332
4.14 PENDANT CE TEMPS, DANS UN AUTRE PAYS	342
4.15 COLÈRE ET PROTESTATION : THE END OF A PRIMITIVE (1955).....	344
4.16 LE MEURTIER : JESSE ROBINSON.....	351
4.17 BALDWIN ET MALAMUD : RETOUR SUR L'INTÉRIORITÉ DE L'AUTRE	360
4.18 QUELQUE PART ENTRE LE NOIR ET LE BLANC : ANOTHER COUNTRY (1962) ET THE TENANTS (1971)	362
4.19 SUCCÈS ET OSTRACISME.....	381
4.20 UNE CHAMBRE À SOI : RETURN TO PEYTON PLACE (1959).....	384
4.21 LA SCANDALEUSE : ALLISON MACKENZIE	389
4.22 LE SUCCÈS	396
4.23 LE DOUBLE.....	403
4.24 VERS LA CITOYENNETÉ.....	410
CHAPITRE 5	413
DE L'OBSCURITÉ À LA RÉSIGNATION : LE PARCOURS DU CITOYEN (1970-2007)	413
5.1 LA MALÉDICTION DU PERSONNAGE SECONDAIRE : EXPENSIVE PEOPLE (1968).....	419
5.2 L'ÉMIGRÉE OU L'IMMIGRANTE? NATASHYA (NADA) ROMANOV	422
5.3 « THE MOLESTERS »	427
5.4 BROUILLER LES CARTES	432
5.5 ENTRE LE FÉMINISME ET LE SPECTACLE DU MOI : HOW TO SAVE YOUR OWN LIFE (1977)	435
5.6 L'ÉPICURIENNE : ISADORA WING	440
5.7 DE LA SATISFACTION DES LECTEURS/LECTRICES.....	450
5.8 LECTURES CROISÉES : THE WORLD ACCORDING TO GARP (1978) ET MISERY (1987).....	451
5.9 TOUT ET RIEN À LA FOIS : RÊVER D'ÊTRE AILLEURS.....	466
5.10 RÉALISME ET AVANT-GARDE : MULLIGAN STEW (1979)	469
5.11 LE PRÉTENTIEUX : ANTHONY LAMONT	474
5.12 NUL N'EST À SA PLACE : L'ÉCHEC DE LA LITTÉRATURE	488
5.13 ÉCRIRE OU PAS : DANS LES MARGES DE LA DISSENSION.....	491

5.14 LE CLANDESTIN ET LE FANTÔME : BENJAMIN SACHS ET BILL GRAY.....	495
5.15 L'AMÉRIQUE ET SES ÉCRIVAINS FANTÔMES : MAO II ET LA FIGURE DE L'AUTEUR EN FUITE.....	512
5.16 POINT DE FUITE ET POINT DE NON-RETOUR.....	518
5.17 L'ÜBER-ROMANCIER : NATHAN ZUCKERMAN.....	520
5.18 SORTIE DE SECOURS : EXIT GHOST (2007).....	532
5.19 LA BANLIEUE.....	548
5.20 LE RESTE DU MONDE.....	560
5.21 L'INACTUEL, LE CONTEMPORAIN ET SA MACHINE À ÉCRIRE.....	567
CONCLUSION	578
BIBLIOGRAPHIE	590

RÉSUMÉ

Cette thèse a pour objectif de revisiter l'histoire littéraire consacrée grâce au discours romanesque mettant en scène de façon explicite l'institution et ses acteurs, et ce à partir du point de vue particulier du personnage fictif de romancier. Ce travail se propose d'étudier le personnage comme modalité narrative et structurelle, en répertoriant ses différentes apparitions au fil des époques, et en présentant une galerie de figures significatives permettant de réévaluer l'image traditionnelle de l'écrivain américain dans l'imaginaire social contemporain. La représentation fictive de ce dernier permet, par l'analyse du discours qu'il tient sur la littérature (ce qu'il dit, ce qu'il pense, ce qu'il prétend, ce qu'il cache) et du discours tenu sur lui (qu'il soit ironique, détaché, emphatique ou parodique), de réévaluer le contexte social dans lequel il est apparu, provoquant ainsi un écho entre texte et hors-texte.

Il s'agit d'une histoire littéraire s'échelonnant sur cent cinquante ans, prenant comme points de repère différentes incarnations de romanciers dans les fictions depuis Herman Melville jusqu'à Philip Roth, en passant par Edith Wharton, James Baldwin et plusieurs autres. Grâce à des analyses des textes et de leur contexte, elle éclaire les postures assumées par de nombreux écrivains des États-Unis, ainsi que leurs rapports ambigus à l'idée de vocation, à la littérature comme mode d'expression de soi et à l'institution qui l'encadre, la fait vivre et la contraint simultanément. Des questions entourant le processus créateur comme acte indépendant et souverain, aussi bien que les contraintes économiques et sociales limitant l'écrivain dans sa liberté, traversent les chapitres et sont accompagnées de réflexions ponctuelles sur certains conflits psychologiques et politiques associés à des personnages ou à des époques précises. La fiction faisant partie intégrante du discours social, les interrogations sur la constitution d'un champ littéraire, sur le développement d'une institution et d'un marché du livre florissant, bien qu'elles s'appuient sur plusieurs études sociologiques et historiographiques récentes, sont ici abordées principalement par le biais des romans et des discours qu'ils contiennent.

Mots-clés : États-Unis; romancier fictif; statut; posture; figure; histoire littéraire; américanité

INTRODUCTION

"America" in these volumes is a historical entity, the United States of America. It is also a declaration of community, a people constituted and sustained by verbal fiat, a set of universal principles, a strategy of social cohesion, a summons to social protest, a prophecy, a dream, an aesthetic ideal, a trope of the modern ("progress", "opportunity", "the new"), a semiotics of inclusion ("melting pot", "patchwork quilt", "nation of nations"), and a semiotics of exclusion, closing out not only the Old World but all other countries of the Americas, North and South, as well as large groups within the United States. A nationality so conceived is a rhetorical battleground. "America" in these volumes is a shifting, many-sided focal point for exploring the historicity of the text and the textuality of history.

Sacvan Bercovitch, *The Cambridge History of American Literature*, 1995¹

Le romancier américain intrigue depuis longtemps. Des destins tragiques de Poe et de Hemingway aux mystères entourant Salinger et Pynchon, on a souvent cherché à le catégoriser, à ériger un modèle, un type. Sartre, dans les années quarante, le définissait comme un aventurier peu intéressé à la gloire et aux reconnaissances institutionnelles, épris de liberté et de grands espaces, un romantique peu éduqué, frappé momentanément par l'éclair du génie². Vingt ans après *Qu'est-ce que la littérature?*, Jacques Cabau, dans *La prairie perdue* (1966), renchérisait sur le thème du bourlingueur indomptable : « De même

¹ Sacvan Bercovitch, « Introduction », dans Sacvan Bercovitch, dir., *The Cambridge History of American Literature, Volume 3, Prose Writing, 1860-1920*. New York, Cambridge University Press, 1995, p. 3.

² Voir Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », dans *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, coll. « Folio essais », Gallimard, 1948, p. 169-170.

que le héros américain est un solitaire, de même le romancier américain est un isolé. [...] Le romancier américain vit seul, souvent en province, dans son ranch, parfois à l'étranger. Ce n'est ni un intellectuel ni un homme de lettres³. »

Les exemples sont frappants et multiples de cette représentation caricaturale de l'écrivain. On n'est jamais bien loin du cliché, mais jamais complètement éloigné de la réalité non plus. Le discours sur le romancier, qu'il soit de l'ordre du fantasme ou non, renvoie à une nuée d'images qui finissent par créer un tableau éloquent, pas nécessairement réaliste, mais *significatif*. Si l'Amérique est mythique, répète-t-on, l'écrivain l'est tout autant.

Plusieurs observateurs ont parlé de cet ego particulier, mélange parfait de grandiloquence et d'humilité, qui serait propre non pas à un romancier précis issu de l'Amérique, mais à la représentation idéalisée qu'on se fait de celui-ci : un être dépourvu de tradition littéraire, provenant d'une classe moyenne hégémonique, éclairé sporadiquement par le génie de l'inspiration, vivant plus près de l'usine ou de la montagne que de l'université. Il n'y a rien de vrai dans ce portrait, il s'agit d'une mythification qui a fait boule de neige. Pourtant, on en rajoute, et de source sûre. Malcolm Bradbury, dans *The Modern American Novel*, n'hésite pas à citer Sherwood Anderson en exemple d'une posture typique de l'écrivain américain dans les années trente, dont les propos participent pleinement de cette mythification : « You can go everywhere. I am accepted by working people everywhere as one of themselves and am proud of that fact⁴. » En s'exprimant ainsi (comme Thomas Wolfe et bien d'autres l'ont fait), Anderson, l'ami de l'ouvrier, se voit comme le romancier américain idéal. Il veut en être, d'une certaine manière, la quintessence.

Dans un autre contexte, le personnage d'Anna Wulf, dans *The Golden Notebook*, le classique moderniste de Doris Lessing, loue la chambre au deuxième étage de son logement, sous la recommandation de son amie Molly, à un jeune Américain et appréhende ainsi leur cohabitation : « I said : "If he's an American on the loose in Europe, he'll be writing the American epic novel and he'll be in psychoanalysis and he'll have one of those awful

³ Cabau, Jacques, *La prairie perdue*. Paris, Seuil, 1966, p. 22.

⁴ Cité dans Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*. Oxford, Oxford Paperbacks, 1992., p. 97.

American marriages and I'll have to listen to his troubles – I mean problems⁵.” » Lessing, par l’entremise d’Anna, ne décrit pas le romancier américain qu’elle rencontrera bientôt, mais *ce qu’il doit être*, parce qu’il correspond à un idéal qu’on se plaît à perpétuer. D’un côté, on peut considérer qu’il s’agit là d’un cliché évacuant une réalité bien plus complexe. Mais de l’autre, on peut aussi prendre en considération *la part de vérité* du cliché en revenant sur ce qu’écrivait Malcolm Bradbury à propos des années d’expatriation en Europe de dizaines d’écrivains, dans l’entre-deux-guerres : « [...] Behind the dissent and the desire for the new there often lay a nostalgia for an older and more pastoral America; writing in the experimental ateliers of Paris, many of the expatriates wrote, at a formal distance, of a rural, often a Middle Western, American world left behind⁶. » Bradbury parvient en une phrase à faire coïncider l’aventure moderniste et la pastorale américaine. Souvenons-nous des milliers de pages noircies par Thomas Wolfe alors qu’il écumait les routes de l’Europe de la Grande Dépression, des pages toutes plus « américaines » les unes que les autres, qui exprimaient l’exceptionnalisme du Nouveau Monde. Pas étonnant qu’Anna craigne l’arrivée chez elle de ce jeune homme.

Tant et si bien que le « véritable » écrivain américain serait-il celui que l’on construit comme un idéal, comme une *fiction*? Et cette représentation figée de l’écrivain n’est-elle pas symptomatique d’une sorte de démesure propre à l’imaginaire des États-Unis? En ce sens l’écrivain, homme de parole et de langage, surdéterminé par l’image qu’on crée de lui, n’apparaîtrait-il pas comme une sorte de métonymie du discours de l’Amérique sur elle-même?

Dans sa réalité historique, cet être plus grand que nature, à l’ego démesuré, capable de prendre le pays-continent dans sa main pour l’écraser et le caresser, s’exprime souvent avec la fougue blessée d’un Norman Mailer, dont le projet grandiose semble vouloir lui échapper : « But, as you will find later in this book, there are a couple of thirty-page fragments from my – will it be a thousand pages – from that long novel which has come into my mind again, a descendant of Moby-Dick [*sic*] which will call for such time, strength, cash and patience that

⁵ Doris Lessing, *The Golden Notebook*. New York, Harper Perennial, 1999 [1962], p. 519.

⁶ Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*. Oxford, Oxford Paperbacks, 1992, p. 61.

I do not know if I have it all to give, and so will skip the separate parts, avoid the dream, and try a more modest ascent on the spiral of time⁷. » Mais que dit-il de lui-même dans la fiction?

Cette « ascension plus modeste sur la spirale du temps » dont parle Mailer était en fait un roman intitulé *The Deer Park*, qui mettait en scène un personnage d'écrivain bien différent de lui. À peine revenu de la guerre, Sergius O'Shaughnessy se retrouvait au beau milieu du désert californien, dans la petite communauté bourgeoise de Desert D'Or, où il fomentait le projet flou d'écrire un roman sur la facticité d'Hollywood. Loin de démontrer l'assurance et la fronde de son créateur, sans parler de l'intérêt de ce dernier pour la politique et les affaires du monde, il souffrait plutôt d'une apathie contagieuse. Portrait d'auteur en pleine crise de désillusion d'une grande lucidité ou mauvaise foi délibérée envers l'acte d'écrire de la fiction aux États-Unis? Autocritique sévère ou autoproclamation dissimulée?

Il ne s'agit ici que d'un exemple parmi tant d'autres, mais qui illustre la problématique générale du présent travail. En abordant de front la dynamique entre ces multiples possibilités et ces lectures croisées de la figure du romancier fictif, nous essaierons d'y voir plus clair. Entre Mailer et O'Shaughnessy, entre le grand romancier américain que le premier voulait incarner dans sa vie et l'être déconnecté et perdu s'écroulant sous le poids de désirs contradictoires que représente le second, il existe en effet un espace flou, oscillant entre la réalité historique et la fiction qui la médiatise, la forme et la déforme. Je me propose d'examiner cet espace dans les pages qui suivent, en contournant toujours un peu l'épineuse question de l'autoreprésentation pour me concentrer, d'abord, sur ce que le personnage inventé nous révèle du monde bien réel dans lequel il a surgi et, ensuite, sur ce que l'auteur réel prétend faire de lui en l'envoyant à l'avant-scène (ou à l'abattoir), pour parler en son nom tout en s'en désolidarisant.

Il y a beaucoup à dire sur ces romanciers fictifs qui peuplent les livres américains, et nous accompagnerons leurs prouesses esthétiques et leurs mésaventures personnelles afin de comprendre la façon dont a évolué l'image de l'écrivain aux États-Unis. En d'autres mots, cette thèse a pour objectif de revisiter l'histoire littéraire consacrée grâce au discours

⁷ Norman Mailer, *Advertisements For Myself*. New York, Putnam, 1959, p. 144.

romanesque qui met en scène de façon explicite l'institution et ses acteurs, et ce à partir du point de vue particulier du personnage de romancier, cet être fictif qui tient un discours (et qui est l'objet d'un discours) sur sa vocation, son métier, ses pairs, etc. Il s'agit aussi d'étudier le romancier fictif comme modalité narrative et structurelle du texte, en répertoriant ses différentes apparitions au fil des époques, et à travers une galerie de figures significatives, ce qui permettra de réévaluer l'image figée du romancier américain dans l'imaginaire social contemporain. Ainsi, le personnage de romancier créé par Mailer n'est qu'un des nombreux jalons d'une histoire littéraire foisonnante. Il m'intéresse, au même titre que les autres que le lecteur rencontrera en cours de route, dans la mesure où il permet, par l'entremise de son discours sur la littérature (ce qu'il dit, ce qu'il pense, ce qu'il prétend, ce qu'il cache) et du discours tenu sur lui (qu'il soit ironique, détaché, emphatique ou parodique), de revisiter le contexte social dans lequel il est apparu, en rendant compte de la porosité des frontières discursives entre les textes analysés et les transformations du champ littéraire américain⁸.

Cette thèse se veut donc une histoire littéraire prenant comme points de repère différentes incarnations de romanciers dans les fictions. Elle fait le pari d'expliquer, voire de réévaluer certains moments clés de l'histoire de la littérature américaine à l'aune de ce qu'un certain discours romanesque très au fait des problèmes institutionnels a su dire sur eux. Elle éclaire également les postures assumées par de nombreux écrivains des États-Unis, ainsi que

⁸ La notion de « champ littéraire », élaborée par Pierre Bourdieu à partir de son célèbre article de 1971 sur « Le marché des biens symboliques » et mise en application de façon extensive dans *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992) est utilisée au cours de cette thèse pour décrire l'ensemble des interactions symboliques entre les différents acteurs du milieu littéraire américain à un moment donné de son histoire. Comme le définit Bourdieu, il s'agit d'un « champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes et de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. » [Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en science sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 4-5.] Aux États-Unis, ce « champ de forces » et de « luttes » pour le pouvoir et le capital symbolique apparaît, comme nous le verrons, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle lors des premières confrontations entre une littérature « sérieuse », « virile », « masculine » représentée par les « romances » de Nathaniel Hawthorne et une littérature « domestique », « féminine », « mièvre », représentée par les « novels » de Harriet Beecher Stowe et Susan Warner. Ainsi, j'emploierai le terme lorsqu'il sera question du positionnement instable de l'écrivain (fictif ou réel) dans l'économie des échanges entre ses confrères, consœurs, collègues et compétiteurs. Lorsqu'il sera question de faire état, plus simplement, de ces acteurs en tant qu'ensemble hétérogène et complexe, les termes « milieu », « communauté », « monde », seront préférés.

leurs rapports ambigus à l'idée de vocation, à la littérature comme mode d'expression de soi et à l'institution qui l'encadre, la fait vivre et la contraint simultanément. Des questions entourant le processus créateur comme acte indépendant et souverain, aussi bien que les contraintes économiques et sociales limitant l'écrivain dans sa liberté, traversent les chapitres, révélant par la même occasion des conflits psychologiques ou politiques associés à des personnages ou à des époques précises. La fiction faisant partie intégrante de ce que Marc Angenot a appelé le discours social⁹, mes interrogations sur la constitution d'un champ littéraire, le développement d'une institution et d'un marché du livre florissant sont ainsi abordées par le biais des romans et des représentations culturelles qu'ils transmettent. Ces représentations, jamais tout à fait vraies, jamais tout à fait fausses, fortes d'une portée sociologique que la critique leur a souvent attribuée, vivant à l'intérieur des romans, concrétisées par des personnages de romanciers ou portées par la narration les observant, sont incontournables¹⁰. Elles représentent le point de vue idéal afin d'orchestrer la rencontre entre le mythe de l'écrivain américain construit au fil des époques par de grands essayistes comme Van Wycks Brook, Leslie Fiedler, Alfred Kazin et F. O. Matthiessen et la réalité socio-économique de ces artistes ayant négocié leur place dans ce que les Américains appellent le « literary marketplace ». Mon projet s'appuie par le fait même sur les récentes études en « cultural studies » et en histoire du livre et de l'édition qui, s'intéressant surtout à

⁹ La définition succincte qu'Angenot en donne dans *1889 : un état du discours social* a fait école : le discours social, c'est « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de la société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mises en discours. Ou plutôt, appelons discours social non pas ce tout empirique, cacophonique à la fois et redondant, mais les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le dicible – le narrable et le l'opposable – et assurent la division du travail discursif. » [Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*. Montréal, Le Préambule, 1989, p. 13-14.]

¹⁰ Je reprends ici l'idée de Catherine Jurca écrivant sur le roman de la banlieue, dont la « valeur sociologique » a souvent pris le pas sur la « valeur littéraire » puisqu'ils sont entrés dans la conscience populaire : « I am interested in the power of cultural representations [...] to enter into the popular consciousness, to construct imaginative and yet influential worlds to which they frequently claim to be referring. » [Catherine Jurca, *White Diaspora: The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*. Princeton, Princeton University Press, 2001, p. 15.] Le discours entourant la figure du romancier fictif fonctionne de façon similaire.

l'économie du livre et ses mécanismes, sont venues réviser non seulement le canon littéraire américain, mais aussi la façon dont ce canon s'était formé¹¹.

Je parle tout de suite ici d'histoire littéraire parce que la notion m'est chère, comme j'aurai l'occasion de l'expliquer plus loin, et parce que mon projet s'étale sur le long terme : il s'agit de créer des jalons significatifs dans l'histoire de la littérature américaine en se servant de la figure du romancier tel qu'on l'a dépeint dans les romans, et ce depuis sa première occurrence chez Herman Melville jusqu'à ses plus récentes apparitions dans la production actuelle. De cette manière, et au fil de plus de cent cinquante ans de création, le « roman du romancier fictif » devient un outil d'analyse précieux, un concept défini le plus précisément possible, s'inscrivant dans un cadre théorique sur lequel je reviendrai au chapitre I, et à travers lequel il est possible de revisiter l'histoire et les multiples ramifications d'une communauté littéraire complexe comme celle des États-Unis afin de l'éclairer d'une lumière inédite.

Dicté par le discours critique institutionnel, le début de la période historique analysée prend comme point d'appui l'ouvrage de F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941) dont l'influence reste importante, même si ce livre ne fait plus l'unanimité. Dans son œuvre maîtresse, Matthiessen érige un nouveau panthéon d'hommes et d'artistes rebelles, symboles puissants des potentialités de la démocratie américaine, créant à rebours de leur époque et la jugeant sévèrement, ayant participé ensemble à une « Renaissance » de l'art et de la littérature entre 1850 et 1855. Je choisis de m'appuyer sur la lecture historique que propose Matthiessen car elle est, encore aujourd'hui, celle qui a le plus de résonance. Son regard sur l'avènement d'une littérature indépendante aux États-Unis demeure le plus consacré *et* le plus contesté au cœur même du milieu universitaire américain et des départements de lettres. La notion même de

¹¹ Je fais référence ici aux travaux de Nina Baym (*Novels, Readers, and Reviewers*, 1985), James L. W. West III (*American Authors and the Literary Marketplace since 1900*, 1988), David S. Reynolds (*Beneath the American Renaissance*, 1988), Catherine Jurca (*White Diaspora; The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*, 2001), Mark McGurl (*The Program Era; Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, 2009), David Dowling (*Capital Letters; Authorship in the Antebellum Market*, 2009).

« Renaissance », à la fois séduisante d'un point de vue historiographique et difficile à soutenir d'un point de vue historique, illustre bien l'importance du discours sur la formation et la diffusion de la littérature américaine, et c'est une des raisons qui me poussent à la conserver comme point de départ, ne serait-ce que pour mieux la remettre en question au fil des lectures.

Couvrant donc un siècle et demi, la recherche s'ouvre au chapitre II sur « l'âge d'Herman Melville », au début de l'industrialisation, alors que le terme anglo-saxon « novel » n'a pas encore la définition qu'on lui connaît aujourd'hui; elle se ferme au chapitre V sur « l'âge de Philip Roth », qui a publié le chapitre final de la saga de son personnage romancier Nathan Zuckerman, *Exit Ghost*, en 2007. Ce roman me semble idéal afin de clore la période historique analysée puisqu'il représente à la fois la fin d'une grande aventure littéraire par un des romanciers les plus influents de sa génération et la fin d'un cycle qui ouvrira peut-être la voie à une utilisation inédite de la figure du romancier par les jeunes écrivains actuels.

*

Aussi bien le dire d'entrée de jeu : l'impulsion à l'origine de ce travail provenait d'une fausse impression qui m'a rapidement mené vers une hypothèse erronée. Alors que je réfléchissais à une façon originale d'aborder l'histoire de la littérature de nos voisins du sud qui s'inscrirait à la suite de mes recherches, dans le cadre de mon mémoire de maîtrise, sur le phénomène du Grand roman américain et sur la formation d'un imaginaire littéraire national, j'ai été frappé par la manière méprisante et condescendante avec laquelle certains romanciers et essayistes semblaient traiter la figure du romancier fictif – ce personnage dont le métier ou la vocation s'apparente à celui de son créateur.

À force de lire les phrases assassines et les appels à la disparition de cette forme romanesque appelée ici « roman de l'artiste » et là « roman de l'écrivain », j'ai fini par croire qu'il serait possible de composer une histoire de la figure du romancier fictif aux États-Unis s'appuyant paradoxalement sur sa rareté, une forme d'absence faite de rejet. Une absence que j'aurais opposée à l'image traditionnelle de la modernité comme forme d'autoréflexivité, accentuée fortement par l'usage répété du personnage écrivain-écrivain, pensant la littérature

et les mots, en direct, dans le texte. À cette littérature moderne et postmoderne, de tendance européenne, circulaire, spéculaire, je voulais opposer un pragmatisme américain qui aurait tenu à distance la figure du poète ou de l'écrivain dans le livre afin de privilégier « l'homme ordinaire », l'ouvrier, le *gambler* ou le cowboy. Même chez les praticiens les plus ardents de la métafiction, pensais-je, on retrouve peu de figures littéraires et d'acteurs du métier du livre : chez Thomas Pynchon, pas d'écrivain, pas d'artiste; chez Robert Coover non plus; et avant eux, chez Gertrude Stein, que des gens ordinaires, des paumés ou des petits-bourgeois de profession libérale. J'avais beau multiplier mes lectures, la littérature moderne, aussi autoréflexive fut-elle sous bien des aspects, semblait se faire aux États-Unis en marge de l'écrivain dans le texte. Cette hypothèse préliminaire d'une relative rareté du phénomène, c'est d'une certaine manière *à rebours* de la réflexion d'André Belleau sur la profusion des figures d'écrivains dans la littérature québécoise¹² que je l'aurais démontrée.

Par exemple, je me questionnais sur la relation étrange qui se tissait entre le personnage de Henry Bech et l'auteur John Updike. En effet, pourquoi Bech écrivait-il donc à Updike que, si ce dernier ne pouvait s'empêcher de commettre cette *indécence* littéraire consistant à *écrire sur un écrivain*, mieux valait que cela soit à propos de lui, le personnage Bech, qu'à propos de lui-même, l'auteur Updike?¹³ Ici, au cœur d'un étrange débat métatextuel, le personnage s'adressait à son auteur et se posait en juge de la création dont il serait le « héros ». Dans sa lettre à l'auteur, Bech écrivait deux choses intéressantes : d'abord, il condamnait l'effort de « John Updike » – à la fois auteur réel du livre que nous avons entre les mains et auteur actanciel du récit que nous lisons – en le taxant presque de grossière indécence (dans la version originale : « *the artistic indecency* », qui revêt ici le sens de « faux pas », de geste malheureux); pour Henry Bech, écrire sur un écrivain, c'était commettre une faute de goût: cela ne se fait pas, c'est beaucoup trop facile. Ensuite, il convenait qu'une fois le projet enclenché, une fois la faute *commise*, il était somme toute préférable de parler

¹² Voir André Belleau, *Le romancier fictif*. Québec, Éditions Nota Bene, 1999 [1980], 229 pages. Un ouvrage dont il sera question en détail au chapitre un.

¹³ « DEAR JOHN, Well, if you must commit the artistic indecency of writing about a writer, better I suppose about me than about you. » [John Updike, *The Complete Henry Bech*. New York, The Modern Library, 2001, p. 5.]

d'autrui que de parler de soi. De cette façon la faute serait moins grande puisque, s'écartant de l'autoreprésentation narcissique, on aurait au moins fait preuve d'imagination et d'invention. Rabaissant le livre au niveau d'un « jeu », d'une bagatelle, Bech lui enlevait sa qualité littéraire pour le ramener à un exercice de voyeurisme fade dont il était la victime. La stratégie textuelle complexe déployée ici par Updike à travers la voix de son personnage condamnait *et* légitimait simultanément son propre effort, mais c'était également une condamnation sur le mode ironique de la thématique littéraire du *personnage-écrivain*. En inventant un romancier fictif, il transgressait une règle d'or, mais tenait à spécifier qu'il en était conscient en tournant le tout à la blague.

Cette conversation mise en scène par un écrivain entre un auteur et son personnage, écrite au début des années 1970, à une époque où la métafiction avait le vent dans les voiles, par un romancier au faite de sa réputation, m'apparaissait comme significative d'un *éthos* américain tenant à répudier la facilité d'un tel procédé littéraire. Écrire de la fiction, aux États-Unis, cela signifiait *inventer* des histoires et des récits de la vie quotidienne, en gardant à distance les figures d'intellectuels et de poètes se questionnant sur la nature de la littérature. Tout semblait concorder, les astres étaient alignés, le grand prêtre du postmodernisme américain, l'inventeur de l'expression *métafiction*, William H. Gass lui-même, y allait de son commentaire désobligeant sur l'idée d'écrire sur l'écrivain. Dans un essai influent intitulé « Philosophy and the Form of Fiction », publié la même année que les premières nouvelles d'Updike mettant en scène le romancier Henry Bech, Gass décrivait l'intérêt des fictions qui, conscientes d'elles-mêmes, arrivaient à mettre en scène leurs propres mécanismes et ainsi à induire chez le lecteur une réflexion sur la création. Spécifiant qu'il pensait à une certaine forme de *surfiction* ou de *métafiction*, il écrivait ensuite, pour que son propos soit bien clair : « I don't merely mean those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing [...] »¹⁴ Et cette petite phrase simple et bien envoyée venait confirmer dans mon esprit qu'il y avait, dans la littérature américaine, une sorte d'interdit, de tabou, éloignant le romancier de toute prétention à s'autoreprésenter, en plein travail, dans le récit.

¹⁴ William H. Gass, « Philosophy and the Form of Fiction », *Fiction and the Figures of Life*. New York, Alfred A. Knopf, 1970, p. 24-25.

La situation était loin d'être l'exclusivité de la période postmoderne, d'ailleurs : elle traversait les époques et les écoles de pensées. À preuve, en 1936, Francis Scott Fitzgerald commençait son article autobiographique « Author's House » par un paragraphe éclairant sur le faux pas littéraire que représentait déjà dans l'entre-deux-guerres le fait de créer des récits de l'artiste, à la manière du *Künstlerroman* allemand ou du « portrait de l'artiste » joycien :

Of course I must begin with an apology for writing about authors at all. In the days of the old *Smart Set* Mencken and Nathan had a rejection slip which notified the aspirant that they would not consider stories about painters, musicians and authors—perhaps because these classes are supposed to express themselves fully in their own work and are not a subject for portraiture. And having made the timorous bow I proceed with the portrait¹⁵.

Ce genre de commentaire ironique, par sa contradiction discursive se rapprochant de celle exploitée par John Updike, aurait dû éclairer ma lanterne plus tôt et me faire comprendre qu'en dépit d'une certaine rhétorique repoussant du revers de la main le personnage de l'écrivain, se trouvait tout de même une florissante tradition de la représentation de l'artiste au travail dans l'histoire de la littérature américaine. L'inévitable s'est produit éventuellement et j'en suis arrivé à la conclusion que je faisais fausse route. Bien sûr, plus je lisais, plus j'en trouvais, de ces écrivains en représentation qui tenaient des discours toujours plus intéressants sur leur milieu, sur l'institution à laquelle ils se rattachaient, sur la nation contre laquelle ils s'insurgeaient. Chez Herman Melville, chez Nathaniel Hawthorne, chez Edith Warthon, chez John Barth et John Hawkes, chez Herman Wouk, chez Kurt Vonnegut, Jack Kerouac et Charles Bukowski. J'ai dû me rendre à l'évidence : l'histoire littéraire que je me proposais de composer ne serait jamais exhaustive. Il me faudrait faire des choix et créer une typologie signifiante permettant à certains personnages d'en *représenter* d'autres et d'assumer ainsi leur rôle de *figures*.

Ainsi, il va sans dire que les quelque vingt-cinq romans apparaissant dans ce travail ne sont pas les seuls qui auraient pu s'y retrouver. Le choix repose sur la représentativité du personnage du romancier, en fonction du cadre historique et des enjeux sociologiques et

¹⁵ Francis Scott Fitzgerald, « Author's House ». *Esquire*, Juillet 1936. <http://fitzgerald.narod.ru/crackup/071e-house.html> (page consultée le 27 mai 2013).

littéraires qui sont présentés dans chacun des romans, et il va sans dire également que l'analyse ne se déploie pas toujours de manière aussi importante. Certains ne sont qu'effleurés, alors que d'autres font l'objet d'une lecture approfondie, mais tous servent à mettre en place une galerie de figures permettant de dresser un portrait composite du romancier américain tel qu'il s'est lui-même représenté. Quinze types sont ainsi dégagées par des lectures analytiques tirées de quinze œuvres, dont « le romantique », « le fuyard », « le meurtrier », « le prétentieux », autant de facettes d'une image multiforme se consolidant et se révélant au fil des époques.

Ceci étant dit, comme le lecteur pourra le constater, plusieurs de ces romans utilisent, à la manière d'une force motrice un peu paradoxale, une rhétorique permettant d'insister sur la facilité du procédé. Très caractéristique de l'autodérision américaine, elle oblige l'auteur du « roman de romancier » à se moquer de lui-même afin de prouver que, loin d'être naïf, il sait très bien ce qu'il fait en représentant un avatar de sa personne ou de ses collègues. Et même s'il m'a fallu rejeter l'hypothèse selon laquelle elle aurait été à l'origine d'une relative rareté du personnage d'écrivain, j'aimerais spécifier qu'il serait absurde de ne pas considérer cette rhétorique comme instructive, dans le rôle qu'elle joue à l'intérieur des fictions et aussi à l'intérieur du discours intellectuel qui entoure le phénomène du personnage d'écrivain aux États-Unis. C'est d'après moi une des nombreuses facettes de cette « mauvaise foi » de l'auteur, multiforme et souveraine, dont j'ai glissé un mot plus haut, et que je me propose d'étudier au fil des époques et de l'élaboration lente du champ littéraire américain et de l'institution qui en découle¹⁶.

Empruntée à Sartre (qui lui-même l'empruntait au langage courant) la notion de mauvaise foi resurgit ponctuellement dans les pages qui suivent, jusqu'à devenir de plus en plus envahissante. D'après le philosophe, la mauvaise foi signifie d'abord se mentir à soi, faire preuve de duplicité envers sa propre conscience. L'exemple canonique élaboré par Sartre dans *L'être et le néant*, celui du garçon de café *jouant* un peu trop bien à être un

¹⁶ La notion a récemment fait l'objet d'une analyse dans un recueil d'articles dirigé par Thierry Lenain intitulé *Mensonge, mauvaise foi, mystification; les mésaventures du pacte fictionnel*. Le cadre herméneutique de la recherche est différent du mien, par contre, car les auteurs se concentrent sur les différentes modalités de la mise en fiction à travers la dynamique du leurre et de la crédulité.

garçon de café, imitant les gestes et les reproduisant afin d'incarner son être dans cette fonction, est intéressant dans la mesure où il souligne la grande connaissance de soi que la mauvaise foi suppose :

Considérons ce garçon de café. Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux expriment un intérêt un peu trop plein de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate, tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement instable et perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. Toute sa conduite nous semble un jeu. Il s'applique à enchaîner ses mouvements comme s'ils étaient des mécanismes se commandant les uns les autres, sa mimique et sa voix semblent des mécanismes; il se donne la prestesse et la rapidité impitoyable des choses. Il joue, il s'amuse. Mais à quoi donc joue-t-il? Il ne faut pas l'observer longtemps pour s'en rendre compte : il joue à *être* garçon de café¹⁷.

En *jouant* si bien à être en situation, en se *regardant* devenir le rôle qu'il veut incarner jusqu'à se confondre avec lui, cet homme observé à son tour par Sartre me fait penser à l'écrivain se mettant en scène dans un roman; non pas en parlant de lui-même comme individu ayant des souvenirs et des émotions personnelles, mais de *lui-même comme artiste* occupant une fonction sociale, professionnelle, vocationnelle : celle de décrire l'individu dans son rapport à la société, et vice-versa. Par ailleurs, à voir la manière dont les personnages d'écrivains sont traités par les narrateurs qui nous les présentent, il est évident que le jugement, voire la condamnation d'office, est un des motifs les plus récurrents des romans de romanciers, comme nous pourrions le constater maintes et maintes fois. Le roman de romancier, écrit Roseline Tremblay, ressemble à un tribunal où le personnage est « [v]ampirisé par son créateur, projeté dans l'arène pour y subir un procès¹⁸ ».

Mais condamner un personnage qui, dans sa fonction sociale, partage avec l'auteur une même pratique, le juger pour son égocentrisme maladif par exemple, n'est-ce pas faire preuve d'une grande capacité d'autocritique (donc d'humilité)? Une des prétentions de ce travail est

¹⁷ Jean-Paul Sartre, *La mauvaise foi*. Paris, Hatier, 2001, p. 31-32.

¹⁸ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire; essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2005, p. 485.

de considérer le romancier fictif comme un personnage (et non comme un alter ego de l'auteur), mais pas un personnage tout à fait ordinaire, dans la mesure où son rapport au créateur/auteur est nécessairement ambigu en raison de l'effet de symétrie qu'il crée chez le lecteur¹⁹. De ce point de vue, l'analyse des personnages et de leur environnement narratif démontre que sous cette autocritique se dissimule presque toujours une fausse modestie utilisée consciemment ou inconsciemment par l'auteur *prouvant* son humilité en étalant son intelligence et l'acuité de son regard critique.

Bien entendu, cette mauvaise foi de l'écrivain en représentation, dans son texte et dans sa vie, se retrouve à différents niveaux, que ce soit dans le récit en soi ou dans la structure narrative, car elle représente ce qui existe de fondamentalement *ambigu* entre la conscience que l'auteur a de lui-même en tant que créateur libre et en tant qu'homme contraint par les réalités de l'existence. L'intérêt du corpus romanesque américain, comme nous le verrons, est qu'à partir de cette hypothèse formelle, il est possible d'opérer un glissement de sens vers l'adhésion difficile du romancier au discours hégémonique de sa nation, qu'il transpose à la manière d'une métonymie dans la conscience troublée et hypocrite d'un personnage qui *croit* sincèrement en l'écriture, mais qui *sait* qu'elle ne peut rien lui rapporter de bon.

*

Les pages les plus éloquentes des dernières décennies sur l'élaboration et le fonctionnement de l'imaginaire symbolique de la société américaine ont été écrites par l'essayiste d'origine montréalaise Sacvan Bercovitch. Dans des essais comme *The American Jeremiad*, et *The Rites of Assent*, l'ancien professeur de Harvard a su expliciter de manière à la fois rigoureuse et captivante comment les États-Unis, grâce à une mise en récit rapide et extrêmement fertile de l'héritage puritain des premiers colons de la Nouvelle-Angleterre, sont parvenus à *s'inventer* par la force du langage et de la formation d'une idéologie partagée même par des opposants politiques. À travers ce que Bercovitch a appelé le « ritual of consensus » que les élites des colonies ont engendré très tôt, rituel s'appuyant sur une

¹⁹ Je m'inscris ici dans la lignée des travaux récents sur l'écrivain-personnage, comme il sera explicité dans un état de la question, au chapitre I.

rhétorique (au départ religieuse et ensuite laïque) de la « mission » (*errand*) et de l'« élection » en ce Nouveau Monde loin de l'Europe décadente, le sentiment national a bourgeonné jusqu'à la Révolution, qui a été présentée comme s'inscrivant dans un *processus* téléologique ne pouvant être évité. Bercovitch explique que la Révolution a été tout de suite lue et comprise, à l'aune de son succès et stratégiquement par les élites, comme indépassable, parce que « permanente » et c'est ce qui a contribué fortement à la construction de ce qu'on nomme l'idéologie américaine, si particulière, qui continue d'irriter et de séduire le reste du monde. Le parcours tracé par Bercovitch est explicite sur ce point, et permet de remettre en contexte la façon dont une rhétorique qui nous semble figée aujourd'hui a pu devenir hégémonique :

In all this, the rhetoric of the errand contributed to the Revolution. And let me repeat that it expressed a developing ideological mode. During the Great Awakening, it helped both to elicit and to direct the energies of economic growth. During the French and Indian War, it was used both to mobilize the colonists for invasion and to fortify their civic institutions. That ritual of anxiety (as I have called it) the patriotic Whigs put to effective use – first in their propaganda war against England, and then, even more conspicuously, in their struggle for internal control. The nature of that struggle is well known. The Revolution had inspired what the Whigs leaders termed a dangerous upsurge of egalitarian demands. Antiauthoritarianism was abroad in the land, and the men of wealth and property who ran the republic had a great deal at stake in the status quo. They could not afford a breakdown of established forms of deference. They found the order they sought in the ideology of errand. Elsewhere, they pointed out, revolution was a threat to society. It meant hiatus, discord, the dysfunction of class structure. But revolution in America was a different matter. Here it meant the unfolding of a redemptive plan. It required progress through conformity, the ordained succession from one generation to the next. What the American Puritan fathers had begun, their sons were bound to complete – *bound* by covenant and precedent. The War of Independence signaled America's long-prepared-for, divinely *ordered* passage into nationhood. In other words, the Whig leaders brought the violence of revolution under control by making revolution a controlling metaphor for national identity²⁰.

Au fil de sa carrière, Bercovitch a voulu expliquer pourquoi cette rhétorique, ou cette « métaphore contrôlante », continue de fonctionner malgré l'inadéquation plus qu'évidente entre la réalité historique, politique, de l'Amérique, et ses potentialités toujours renouvelées

²⁰ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent; Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York, Routledge, 1993, p. 37-38.

dans le discours social et dans l'imaginaire collectif. Pour l'américaniste qu'il est devenu après son départ du Canada, l'« exceptionnalisme » américain qu'il cherche à penser se définit à la fois dans son absurdité *et* dans la séduction qu'il impose aux esprits, à la fois dans son aspect *construit*, c'est-à-dire langagier, *et* dans son aspect *naturel* de processus historique irréversible. C'est avec la circonspection et l'humilité de l'étranger qu'il aborde la création du mythe de l'origine puritaine se propageant jusqu'à nos jours :

Consider the claims of Puritan origins. By comparison, myths of other national beginnings were plausible at least. The mists of antiquity cover the claims of Siegfried and King Arthur and the exiled Trojan heroes who sired Virgil's Rome. Scripture itself authorizes Joshua's claims to Canaan. But we *know* that the Puritans did not found the United States. In fact, we know that by 1690, sixty years after the Great Migration and a century before independence, not even the colony of Massachusetts was Puritan. Nonetheless, the belief in America's Puritan *ur*-fathers was evident everywhere three centuries later, at every ritual occasion, from Thanksgiving Day to July Fourth, throughout the literature, from Harriet Beecher Stowe to Thomas Pynchon, and in every form of literature, including endless debates about whether or not the Puritan legacy was a good thing.

[My research] started out as investigations of what appeared to me a cultural secret. I expected to discover the creation of a national past, the invention of a Puritan tradition commensurate with the needs of a modern republic. Instead, as I traced the act of creation back through the nineteenth into the eighteenth and seventeenth centuries, I found that its roots lay with the Puritans after all. The tradition *had* been made up, as suspected, but it was built out of historical materials, selected for historical reasons. The fantasy of Puritan origins had worked because these Puritans represented (among other things) the movement toward modernity, because they associated that movement with their prospects in the New World, and because they developed a rhetoric that joined both these aspects of their venture, cultural and territorial, in a vision that was simultaneously distinctive, expansive, spiritual, and secular. Their major legacy was neither religious nor institutional. The Puritans are not particularly responsible for the Calvinist strain in the United States, or for civil religion, or for any particular democratic form, not even the town meeting. They did not invent guilt, or the Protestant work ethic, or individualism, or contract society. All of these were in varying degrees part of the New England Way, and together they might be said to express its movement into modernity. But the distinctive contribution, it seemed to me, lay in the realm of symbology. The Puritans provided their heirs, in New England first and then the United States, with a useful, flexible, durable, and compelling fantasy of American identity²¹.

²¹ *Ibid.*, p. 6-7.

Loin de moi l'idée de prétendre à une telle précision chirurgicale dans le parcours historique dans lequel je m'engagerai au cours des pages suivantes, mais je ne saurais trop insister sur l'influence des écrits de Bercovitch sur ma vision de la société américaine, dans son histoire et dans son évolution symbolique, incluant bien sûr l'histoire de sa littérature et la manière dont les écrivains et écrivaines sont parvenus à manœuvrer (ou non) à contre-courant de ce grand récit national qui se voudrait englobant et qui a fini par se substituer totalement à la réalité historique. Un récit imposant au point de parvenir à opérer au fil du temps un glissement de l'exclusion vers l'inclusion, alors que le marginal, aux États-Unis, qu'il soit une femme, un fils d'esclave ou un immigrant italien anarchiste, exprime sa dissension à *partir* du sens originel de l'Amérique et au nom de celle-ci. Les romanciers classiques de la Renaissance que les critiques comme Matthiessen ont érigés en hérauts d'une définition de l'Amérique comme *rébellion constante*, sont ainsi relus à partir de la complexité de leur adhésion au grand récit national :

It is no accident that our current dissensus has found a focus in the revaluation of this period, and particularly in the so-called radicalism of America's classic writers. The issue is not the radicalism itself: that was virtually the donnée of the entire process of canon formation, from D. H. Lawrence through Matthiessen²².

Ce travail voudrait se placer sous son égide et *penser* l'Amérique, ce projet toujours en devenir parce que *promesse* non tenue, comme un champ de bataille rhétorique où l'historicité des textes canoniques rivalise avec la textualité de l'histoire consacrée. L'idée n'étant pas de relativiser l'histoire en lui déniait toute réalité, au profit des textes qui détiendraient la vérité, mais bien d'insister sur le dynamisme dialectique qui anime la relation entre les deux, surtout aux yeux du chercheur qui n'est pas contemporain des événements.

Cette approche se fait un peu par défaut, dans la mesure où, comme Bercovitch, je me retrouve dans une posture d'étranger qui observe de loin et qui analyse l'histoire américaine à *partir* de ses grands (et moins grands) textes. Lorsque je cherche à comprendre comment fonctionne l'imaginaire littéraire et social aux États-Unis, je suis limité par ma posture

²² *Ibid.* p., 363.

particulière qui fait de moi un de ces rats de bibliothèque que Jean Baudrillard ridiculisait dans son essai séminal *Amérique*, paru en 1986.

Là où ils passent leur temps dans les bibliothèques, je le passe dans les déserts et sur les routes. Là où ils tirent leur matière de l'histoire des idées, je ne tire la mienne que de l'actualité, du mouvement de la rue ou des beautés naturelles. Ce pays est naïf, il faut y être naïf. Tout ici est encore à l'image d'une société primitive : les technologies, les media, la simulation totale (bio, socio, stéréo, vidéo) se développent à l'état sauvage, à l'état originel. L'insignifiance a de l'envergure, et le désert reste la scène primitive, même dans les métropoles. Démesure de l'espace, simplicité du langage et du caractère...

Mes territoires de chasse, ce sont les déserts, les montagnes, les *freeways*, Los Angeles, les *safeways*, les *ghost towns* ou les *downtowns*, non les conférences de l'université. Les déserts, leurs déserts, je les connais mieux qu'eux, qui tournent le dos à leur propre espace comme les Grecs tournaient le dos à la mer, et je tire du désert plus de choses sur la vie concrète, sociale, de l'Amérique, que j'en tirerais jamais d'une socialité officielle ou intellectuelle²³.

C'est donc sous le patronage symbolique (dont j'espère qu'il n'aura pas à rougir) de Sacvan Bercovitch que je place les pages suivantes, tout en insistant sur une posture intellectuelle m'éloignant de celle d'un Jean Baudrillard cherchant le sens profond et cataclysmique de l'Amérique sur ses routes et dans sa fulgurance naïve. Loin du désert américain et de sa signification sidérale, loin des *highways* et des *funky towns* visités à cent milles à l'heure en voiture par le philosophe, j'ai dû me résoudre à lire et à creuser les textes, souvent enfermé entre les quatre murs d'une bibliothèque, en espérant y dénicher, comme le dirait Claude Duchet, une forme reconstruite de cette fameuse *socialité* dont parle étrangement Baudrillard, qu'elle soit officielle, intellectuelle, ou autre²⁴.

²³ Jean Baudrillard, *Amérique*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1986, p. 125-126.

²⁴ Claude Duchet, en 1973, définissait ainsi la notion de *socialité* : « Elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et d'une pratique sociale, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique antérieure et extérieure [...]. La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale. » [« Une écriture de la socialité », *Poétique*, no 16, 1973, p. 449.

CHAPITRE 1

PROLÉGOMÈNES À UNE HISTOIRE DU ROMANCIER AMÉRICAIN

It may be sufficient to say here that I have never been able to understand why the study of literature in relation to society should be divorced from a full devotion to what literature is in itself, or why those who seek to analyse literary texts should cut off the act of writing from its irreducible sources in the life of men.

Alfred Kazin, *On Native Grounds*, 1942¹

Il s'est dit étonnamment peu de choses sur les personnages de romanciers et sur les livres dont ils sont ou non les héros. En Europe, les études sur le *Künstlerroman* sont nombreuses, mais leurs généralisations à propos de « l'artiste » en formation comme figure du texte permettant de définir un genre empêchent de distinguer ce qui fait la particularité de l'écrivain en tant que sujet de son propre livre. Plus près de nous aux États-Unis, très peu de théoriciens se sont penchés sur cette problématique pourtant extrêmement féconde. On s'y est surtout intéressé dans l'optique d'une théorie transnationale des genres littéraires qui ne s'occupe pas tant des traits culturels du livre et des instances qui participent à son existence que des traits formels du texte romanesque. Les deux efforts les plus concrets visant à aborder de front le personnage d'écrivain comme un modèle à part entière méritant sa propre analyse, et impliqué dans une communauté sociale précise, viennent du Québec et ont été signés par André Belleau dans les années 1980 et par Roseline Tremblay en 2005. C'est dans leur sillage qu'il faut situer la présente étude, en déplaçant le regard vers les États-Unis tout en cherchant à rester le plus près possible de certains des outils d'analyse qu'ils ont décrits et

¹ Alfred Kazin, *On Native Grounds*. New York, Mariner Books, 1995 [1942], p. xi.

développés, dans leurs travaux respectifs sur le « romancier fictif » et « l'écrivain imaginaire² ».

Ce premier chapitre servira à expliquer le cadre intellectuel à l'intérieur duquel je me propose d'enquêter sur l'évolution de cette figure dans les récits américains des XIX^e et XX^e siècles. J'effectuerai d'abord un bref survol des notions de base et de la terminologie utilisée. Il n'est pas superflu de préciser d'emblée que le fait de travailler sur une culture étrangère s'exprimant dans une autre langue exige une compréhension double de concepts qui sont parfois employés différemment. Au long de ce texte, des termes comme « romancier », « écrivain », « fiction », « figure », « personnage » doivent ainsi être lus dans le sens parfois différent qu'ils prennent en anglais, et particulièrement dans l'idiome américain.

Particulièrement complexe et plurivoque, le concept de « figure » comme j'entends m'en servir est bien délimité par Roseline Tremblay dans son essai sur le romancier fictif : « Même si figure est plus large que personnage et évoque le terme anglais *figure*, il est justifié de l'utiliser puisque les personnages seront décrits aussi dans leur structure textuelle, ce qui fait d'eux des figures du texte³. »

L'emploi du concept de figure pour explorer le personnage du romancier américain vient de la rencontre de deux autres lectures. D'abord, le livre de Maurice Couturier *La figure de*

² Les deux expressions, empruntées respectivement à Belleau et à Tremblay, seront utilisées comme des synonymes au cours de ce travail. Pour une analyse détaillée des différentes modalités d'inscription textuelle et d'énonciation métagraphique de la figure du romancier, le lecteur se référera à l'étude que Charline Pluvinet a récemment publié sur le sujet : *Fictions en quête d'auteur*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, 314 pages.

³ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire; essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Op. cit., p. 79. Je précise également que cette acception de « figure » n'est pas la même ici que chez un essayiste comme Bertrand Gervais, qui comprend la figure comme un trope moteur du texte. Dans *Figures, lectures; logiques de l'imaginaire, tome 1*, Gervais écrit : « Ce qui pouvait n'être que fantasmes de la part de Humbert Humbert, des interprétations qui projetaient sur Dolorès des désirs et des fantasmes que Lolita adoptait comme par magie, devient dans les films des comportements attestés. Lolita n'y est plus la création d'un nympholepte, elle est devenue un personnage en bonne et due forme, dotée d'une intentionnalité, d'un comportement; Lolita est une nymphette, indépendamment de la relation initiée par Humbert Humbert. Simplifié à l'extrême [...], le personnage est devenu un type, une "figure" au sens archétypal du terme. » [Bertrand Gervais, *Figures, lectures; logiques de l'imaginaire, tome 1*. Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 186.] C'est bien ce sens « archétypal » du terme dont je me sers dans ce travail afin de créer une typologie.

l'auteur, qui démêle les liens unissant le lecteur en tant que décodeur du texte et l'auteur en tant que source fantasmée du sens. Ensuite l'étude d'André Belleau, *Le romancier fictif*. Chez Couturier, quand on parle de « figure », on passe du trope à la personne, dans un aller-retour constant entre le sémiotique et le psychologique, parce que le lecteur qui active le texte littéraire est en quête d'une légitimité et il projette son interprétation sur la « figure » de l'écrivain qui est à l'origine du sens⁴. Bien sûr, pour Couturier, auteur et lecteur sont plus des actants que des acteurs réels, ils s'intègrent dans le mécanisme même du texte et sont interdépendants.

À partir de l'analyse de Couturier, on peut proposer d'ajouter une lecture de la figure de l'auteur comme *représentation*; non pas simplement dans le langage du texte, mais en tant que personnage dans le texte. Autrement dit, je pose ma méthode à partir de la « figure » chez Couturier : qu'en est-il de sa taxinomie de l'auteur toujours fuyant, maître invisible et intouchable, dans des œuvres qui mettent en scène des auteurs en situation dans le récit?

Si la question n'a pas encore été posée en littérature américaine, André Belleau s'était intéressé à un sujet similaire à propos de la littérature québécoise. En effet, chez Belleau, on passe maintenant du trope à la représentation : l'auteur en tant que figure personnifiée. Dans cette thèse, je tenterai d'utiliser ce concept en m'appuyant à la fois sur l'utilisation que propose Couturier de l'auteur comme instance fantasmée du texte et les conclusions de Belleau sur le personnage du romancier comme lecteur et analyste de son environnement culturel. Ceci étant, il va sans dire que la question de l'*Auteur* (comme l'entendent conjointement Barthes et Foucault), son essence et son histoire, son éminente complexité en

⁴ « Dans cette optique, l'auteur et le lecteur ne sont pas rejetés hors du texte puisque, malgré la distance qui les sépare, ils appartiennent tous les deux au même système. C'est, notamment, à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires (actants appartenant à la boîte noire du texte) que cet échange peut se produire : l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les épargne entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. L'écriture se conçoit alors comme un processus de fuite et d'évitement par lequel l'auteur cherche à assumer sa loi sur le lecteur et lui interdire l'accès à son for intérieur. La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification négative ou positive : empruntant les armes de l'Autre, le lecteur s'efforce d'échapper aux pièges mis en place par l'auteur pour dissimuler son désir et s'ingénie à reconstituer sa figure afin d'établir avec elle une véritable empathie. » [Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*. Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 22.]

tant que figure et en tant que concept discursif, déborde largement la problématique ici développée, et je m'en voudrais de ne pas insister sur le fait qu'une de ses modalités m'intéresse en particulier, soit celle de ce qu'on pourrait appeler sa « mise en récit » ou sa « mise en fiction ». Dans l'introduction d'un récent recueil d'essais sur les différents imaginaires de la vie littéraire, Michel Lacroix définit clairement l'approche choisie par lui et ses collaborateurs, une approche que je fais mienne et que je me propose d'adopter dans ces pages. Il s'agit non pas d'épuiser de façon systématique l'ensemble du territoire théorique et intellectuel entourant l'Auteur et son potentiel retour après sa mise à mort par le structuralisme, mais bien d'en explorer une dimension précise, « celle des figurations d'écrivains fictifs, conçues comme narrativisation particularisantes, individualisantes, qui opèrent un travail de "présentification", donnent à voir un acteur dans un contexte, un "monde" spécifique (bien que diversement détaillé, selon le cas)⁵. » En effet, les notions de narrativisation, d'individualités, de présence, alimenteront la réflexion dans les pages qui vont suivre.

Une précision s'impose d'abord sur le flou linguistique qui a marqué le XIX^e siècle entre les deux désignations anglophones d'un concept qui pour nous est unique (« novel » versus « romance »), puisque cette indécision a influencé sur le long terme la façon dont l'art du roman (et la perception de soi du romancier) a évolué aux États-Unis. Cette première partie du chapitre aura également pour fonction d'éclairer certains des enjeux sociopolitiques et littéraires qui sont antérieurs à la longue histoire que je présenterai.

Ensuite, je synthétiserai les analyses existantes portant sur la figure de l'artiste, et plus précisément celle de l'écrivain. Il s'agira de voir en quoi cette figure sert de médiation entre l'écriture et la réalité sociale américaine. Nous verrons, à partir des travaux sur le « roman de l'artiste », jusqu'à ceux plus récents sur le sociogramme de l'écrivain, comment j'en arrive à délimiter un tracé historique de la représentation du romancier aux États-Unis, construit sur

⁵ Michel Lacroix, « Introduction », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe et Michel Lacroix, dir., *Imaginaires de la vie littéraire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 12-13.

les bases d'une typologie de la figure et de ses nombreux avatars. Ce tracé historique est à la fois bien connu, canonique, et complètement inédit, dans la mesure où il s'arrête sur des moments phares et sur des œuvres clés qui nous permettent d'explorer l'Amérique dans toute sa complexité historique *et* rhétorique.

Le sujet est vaste et pourrait être abordé de multiples façons. La troisième partie de ce chapitre sera donc consacrée à la justification du « regard » de lecteur que j'utiliserai en cours de route, et dont j'ai glissé un mot dans l'introduction. Il va sans dire, par exemple, que des notions complexes comme l'éthos, l'autoreprésentation de l'auteur, l'autofiction, etc., seront abordées, mais elles n'apparaissent pas comme prioritaires dans ma démarche, beaucoup plus proche d'une vision classique de la mimésis, des personnages et du « discours » (idéologique, fantasmatique) qu'ils tiennent sur le monde fictif auquel ils appartiennent⁶.

Cette justification des frontières théoriques qui informent mes lectures mènera nécessairement à une explication du corpus romanesque analysé. Comme il était impossible de couvrir l'ensemble de la production américaine sur le sujet, j'ai dû établir certains critères de sélection des œuvres et écarter par le fait même plusieurs romans et nouvelles qui auraient pu me permettre d'approfondir certains aspects de la problématique, mais sans toutefois amener des éléments nouveaux. Le présent travail doit être lu d'abord comme une tentative de recension qui revisite plus d'un siècle et demi de création littéraire à l'aune d'une figure textuelle précise. C'est grâce à l'élaboration d'une typologie inédite que je replonge dans les œuvres choisies afin de les faire dialoguer entre elles. Ainsi, au lieu de diviser les différents chapitres en périodes historiques clairement délimitées (par l'historiographie américaine

⁶ Bien que ce travail n'envisage pas l'élaboration d'une définition sémiotique et/ou discursive du personnage, afin de privilégier l'ancrage historique et contextuel des textes à l'étude, et qu'il ne s'appuie pas sur une grille d'analyse stricte, je précise que les différentes modalités narratives et effets de lectures décrits par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman* (1992) seront considérés en cours de route. Sans faire constamment appel à la nomenclature développée dans son essai, ma lecture des textes prend en compte, entre autres, sa division éclairante des trois effets réceptifs du personnage, comme *pion*, comme *personne*, et comme *prétexte*. Ainsi, si certaines de mes analyses prennent en considération le rôle prédominant du personnage-pion dans la structuration du texte et du sens, d'autres se concentrent sur le personnage-personne dans son illusion de « vie ». Voir Vincent Jouve, « Réception », dans *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 79-192.

officielle), je les ai plutôt construits autour de « cas de figure » englobants qui résonnent à travers les œuvres, celles-ci étant bien sûr porteuses de figures d'écrivains particulières, significatives pour et en elles-mêmes.

1.1 VERSIONS AMÉRICAINES DU ROMAN

Étudier l'histoire du roman d'une société donnée signifie aussi étudier la formation de sa psyché, l'élaboration de son imaginaire. De par sa nature intrinsèquement problématique, dialogique et polyphonique, pour parler en termes bakhtiniens, le roman déplace des éléments du discours social. La socialité des textes est analysable dans leurs procédures de mise en forme. Face à des discours se présentant davantage comme des disciplines scientifiques comme l'histoire ou la sociologie, le romancier propose par rapport à la réalité sociale des substitutions d'éléments, des distinctions, du jeu, de l'ambiguïté, des effets dialogiques, donnant une portée intertextuelle et interdiscursive au texte à travers la narration. Le roman est à la fois traduction et transformation de ce que le discours officiel tend à produire. Aussi, le cas des États-Unis d'Amérique est-il particulièrement intéressant dans cette optique puisque l'histoire de la république dissidente chevauche celle du genre romanesque, qui se développe alors en Europe.

Comme l'explique Cathy N. Davidson, le roman en soi, vu comme la version moderne de la prose et de la poésie épique, est une forme de discours qu'il est possible de relier (au moins métaphoriquement) au développement de l'Amérique :

In many ways, the novel was the perfect form for this imperfect time. As Mikhail M. Bakhtin argues, prose fiction has been perceived as a *subversive* literary form in every Western society into which it was introduced: subversive of certain class notions of who should and should not be literate; subversive of notions of what is or is not a suitable literary subject matter and form and style; subversive of the term *literature* itself. The novel did not rhyme or scan. It required no knowledge of Latin or Greek, no intermediation or interpretation by cleric or academic. It required, in fact – from reader and writer – virtually no traditional education or classical erudition since, by definition, the novel was new, novel. Furthermore, the novel was, formalistically, voracious. It fed upon and devoured more familiar literary forms such as travel, captivity, and military narratives; political and religious tracts; advice books, chapbooks, penny histories, and almanacs. It appropriated drama (in

its dialogic moments) and even (in its epigraphs and endings) poetry. It also appropriated nonliterary forms such as letters [...] or diaries as well as traditionally oral forms of culture such as local gossip, rumor, hearsay, folktales. It was a dangerously inchoate form appropriate for and correlative to a country first attempting to formulate itself⁷.

Bien sûr, cela ne veut pas dire que le roman est une forme particulièrement *américaine* pour autant, mais plutôt qu'il accompagne les habitudes de vie de la nouvelle nation avec succès grâce à certaines de ses caractéristiques intrinsèques qui semblent recouper celles de l'entité politique qui s'inventait au même moment. Don DeLillo, dans *Mao II*, fait d'ailleurs de son romancier fictif Bill Gray un ardent défenseur de cette « adéquation » quelque peu romantique, mais séduisante, qui fait du roman un symbole de l'Amérique démocratique :

"Do you know why I believe in the novel? It's a democratic shout. Anybody can write a great novel, one great novel, almost any amateur off the street. I believe this, George. Some nameless drudge, some desperado with barely a nurtured dream can sit down and find his voice and luck out and do it. Something so angelic it makes your jaw hang open. The spray of talent, the spray of ideas. One thing unlike another, one voice unlike the next. Ambiguities, contradictions, whispers, hints⁸."

S'il prend racine rapidement dans le Nouveau Monde, le sort du roman en tant que genre populaire n'est pourtant pas réglé et c'est peu dire qu'il est malmené par les autorités bien-pensantes. Dans cette Amérique coloniale et ensuite républicaine, si d'un côté on se débarrasse de l'influence politique de la couronne britannique en se déclarant indépendant, de l'autre, on sait bien que l'influence culturelle de l'Europe reste énorme. Pour les élites religieuses et politiques, une des menaces planant sur la pureté de ce Nouveau Monde est effectivement celle du « novel », ce concept importé de l'Europe décadente, et dont personne n'arrivera à stopper l'intrusion dans les esprits, malgré la souveraineté territoriale durement gagnée.

Dans certains milieux influents, dans les journaux, et ce dès son introduction en Amérique (sous les presses de Benjamin Franklin, qui imprime *Pamela* de S. Richardson, dès

⁷ Cathy N. Davidson, *Revolution and the Word : The Rise of the Novel in America*. New York, Oxford University Press, 2004 [1986], p. 71.

⁸ Don DeLillo, *Mao II*. New York, Penguin Books, 1991, p. 159.

1741), le roman est abondamment théorisé, défini, pourfendu, défendu, scruté, analysé. Le roman est tout de suite important, il fait partie de la vie quotidienne des ménages et des affaires publiques, on en discute la pertinence, on le dissèque, et surtout, on le lit. Comme l'écrit Nina Baym, dans son étude extensive des débuts du genre aux États-Unis déboulonnant certains mythes tenaces sur l'absence de fiction romanesque dans l'Amérique pré-révolutionnaire et pré-guerre-civile :

No doubt American life in the colonial, revolutionary, and early national periods was inhospitable for fiction. Religious conviction, pragmatic values, and the hardships of settlement life certainly cooperated to make fiction seem a dispensable if not shameful luxury. No doubt, too, American novelists or would-be novelists in the second quarter of the nineteenth century and beyond continued to have a hard time making a living by writing. But for American readers, it appears that novels had carried the day long before 1850⁹.

Le public, surtout féminin, est exponentiel et il permet les premiers succès éditoriaux de l'histoire américaine. *The Power of Sympathy* de William Hill Brown (1789) et *Charlotte Temple* de Susanna Rowson (1794)¹⁰, considérés comme les deux premiers romans « américains », écrits sur le modèle richardsonien, sont des « bestsellers » instantanés. Tout le monde en parle, l'empathie du lecteur pour les personnages est grande, on confond réalité et fiction, Charlotte l'héroïne fictive a droit à une véritable pierre tombale sur laquelle les gens vont se recueillir. Il n'en faut pas plus pour que, d'un côté, les autorités morales condamnent les « novels » parce qu'ils mènent au vice, à la perdition et à l'oubli des responsabilités matrimoniales et pour que, de l'autre, des hommes sérieux aux aspirations nobles s'en mêlent en condamnant la frivolité mièvre d'un genre féminin, et définissent ce qu'est, ou ce que devrait être, la fiction à l'américaine.

⁹ Nina Baym, *Novels, Readers, and Reviewers*. Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 26.

¹⁰ Susana Rowson, une citoyenne britannique ayant émigré aux États-Unis avait déjà publié son roman *Charlotte, A Tale of Truth* en Angleterre trois ans auparavant, où il était passé inaperçu, alors que sa version américaine eut un succès extraordinaire. Il n'est pas inintéressant de souligner ici que, par le biais de Rowson, la littérature américaine « débute » avec un livre qui, de l'autre côté de l'Atlantique, s'inscrivait dans un genre déjà florissant, et ce de façon assez convenue. Le destin double de *Charlotte Temple* illustre bien la complexité des origines de la littérature (et de la culture) américaine, qui cherche à s'inventer, neuve, tout en n'étant selon certains, qu'une branche d'une culture plus large.

J'aimerais dans cette section aborder brièvement la façon dont s'est construite l'idée d'une forme romanesque souveraine aux États-Unis dans les années précédant celles que je couvrirai dans les chapitres suivants, ne serait-ce que pour donner un aperçu de ce dont on discutait à l'époque et qui continue à avoir des répercussions. Les théories du roman abordées ici sont donc toutes antérieures à la guerre civile et représentent grosso modo une vision assez consensuelle des rôles et des responsabilités qui incombait aux écrivains dans la première moitié du XIX^e siècle : condamner le « *novel* » féminin d'une part et créer l'« *American Romance* » masculin d'autre part. Le but de cet exercice étant simplement de bien insister sur le fait qu'il n'est pas possible d'aborder la littérature américaine en faisant abstraction de la tension entre l'esthétisme romantique associé au *romance* et le réalisme social associé au « *novel* ». Même si elles n'ont plus le même sens de nos jours, étudier le roman américain c'est aussi distinguer ces deux orientations fortes qui ont animé des débats durant plusieurs décennies, auxquelles les romanciers eux-mêmes ont abondamment participé. Jamais tout à fait réglée, jamais tout à fait écartée, la question de l'opposition entre « *romance* » et « *novel* » peut être considérée comme le point nodal de plusieurs problématiques qui continuent d'intriguer à propos de la littérature américaine.

Comme cette distinction terminologique n'existe pas vraiment dans notre langue, je crois primordial de souligner son importance ici, à l'origine d'une dynamique de la création particulière aux États-Unis, une dynamique dont on ne peut vraiment rendre compte en français. Le personnage de romancier tel qu'il sera étudié ici reste inséparable de cette dynamique, il en est un des principaux promoteurs et une des victimes collatérales, en ce qu'il n'a jamais réglé le problème de son engagement envers le réel et le social, ni celui de son rapport à la célébrité et à l'art populaire, pas plus que celui de sa position face à la morale et à la vérité qui doivent, ou non, être véhiculées par son texte.

Ainsi, s'il est vrai de dire que le roman s'est développé aux États-Unis comme partout sur fond de litiges idéologiques et de questionnements esthétiques, il est possible d'affirmer que son côté *romantique* (épique) et son côté *romanesque* (prosaïque) s'y sont livrés une bataille plus féroce et plus décisive que nulle part ailleurs. Une bataille qui a animé de grands romanciers comme Henry James, jusqu'au début du XX^e siècle, continuant de clamer qu'il existait bel et bien une différence entre le « *novel* » et le « *romance* », et que le véritable

écrivain américain était ce « romancer » grandiose perçant le cœur et l'âme des hommes, à l'opposé du vulgaire « novelist ». Et même si ce dernier a finalement gagné la guerre de la terminologie, il n'en reste pas moins que l'ambition, la liberté et la virilité clamées par Charles Brockden Brown, William Gilmore Simms, Nathaniel Hawthorne, James Fenimore Cooper, John Neale et d'autres « pères fondateurs », sont encore bien présentes dans l'esprit des créateurs et des critiques littéraires d'aujourd'hui.

De nos jours les différences que ces écrivains établissaient entre « romance » et « novel » sont difficiles à comprendre, recoupant des définitions contradictoires selon les époques et les auteurs, mais elles sont si significatives chez plusieurs d'entre eux (et leurs successeurs) qu'on ne saurait les passer sous silence. Nombreux sont ceux ayant prétendu que toute fiction issue de l'Amérique devait s'identifier au premier, tout en noblesse, et s'éloigner du second, par trop vulgaire et superficiel.

Au début du XIX^e siècle, pour des écrivains comme Brown, Cooper ou encore Simms, le terme « novel » s'applique à un texte de fiction s'occupant des mœurs, illustrant des comportements et des traits sociaux que le lecteur peut retrouver chez ses contemporains. Le « novel » est une fiction des manières qui se targue de façon malhonnête d'être *vraie* parce que, si elle veut recevoir l'approbation des élites, elle doit promouvoir la morale établie. Pour Richard Ruland et Malcolm Bradbury, le statut ontologique du « novel » est d'emblée problématique, il s'agit de « fictions warning against fictions, protecting themselves against the accusation of imaginative license by insisting they arise from actual situations, as they did¹¹. » Découlant des grands récits de séduction de Samuel Richardson, comme *Pamela*, à valeur didactique et éducatrice, il s'est vite adapté au marché et a évolué vers le sentimentalisme. C'est un genre que l'on associe donc autant à la défense des bonnes mœurs qu'à la dépravation et au vice, un genre à prédominance féminine, dont la popularité fulgurante à l'aube du capitalisme moderne est expliquée ainsi par Leslie Fiedler :

¹¹ Malcolm Bradbury et Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism, A History of American Literature*. Londres, Penguin UK, 1996, p. 84.

The merchant was unwilling to spend much of his time (which he never forgot was money) on the trivialities of art; such pursuits seemed to him more proper for the female members of his family – for his wife or, more particularly, his daughter, not yet burdened with the cares of running a household. The moment at which the novel took hold coincides with the moment of the sexual division of labor which left business to the male, the arts to the female – thus laying up for the future the perils of Bovaryism, on the one hand, and on the other, the dictatorship of "what the young girl wants" or, perhaps better, what her father thinks she *should* want. In light of the novel's predominantly feminine audience, it is scarcely surprising that its ideal theme should be love and marriage, and that its ideal protagonist should be a woman – no grand lady, but some girl, passionate and pure, and known only by her first name : Clarissa, Pamela, Charlotte, Emma, Julie¹².

Le « novel » est un genre littéraire de consommation rapide et de lecture aisée plaisant à cette nouvelle classe moyenne avide d'intrigues et fatiguée de lire seulement la Bible, mais se voit rejeté très rapidement par ces écrivains « sérieux » qui ont l'ambition de créer une littérature nationale, car il ne reflète en rien cette réalité américaine inédite, faite d'espaces illimités, de « wilderness » et de pionniers courageux, dont il faut absolument décrire les faits et gestes.

De son côté, le « romance », qui découle de la poésie épique et a évolué en Angleterre vers le conte gothique et le roman historique à la Walter Scott, influencé par les chefs-d'œuvre du drame élisabéthain, se caractériserait par son aspect plus ouvert, qui prend des libertés avec l'histoire et avec les événements pour aller toucher une vérité plus profonde, d'une manière soit métaphorique ou allégorique : celle du cœur des hommes. En Amérique, si tant est qu'on puisse clairement le distinguer du « novel » avec des exemples précis, son succès est aussi important et donne lieu à la première querelle d'ordre littéraire du continent. Sergio Perosa caractérise ainsi son influence double et paradoxale dans l'imaginaire protolittéraire des premières décennies après la révolution :

Romance seemed originally to be inherent in the American experience, a consequence of the predominance of the wilderness over society. It was felt to appertain to its places and its history, to its settlers and pioneers, its builders of a "brave new world." But romance was also seen and proposed in negative terms as a shortcut or a way out of the American lack of social characteristics and historical

¹² Leslie Fiedler, *Love and Death In the American Novel*. Londres, Jonathan Cape, 1967, p. 42.

connotations : it was imposed by the mere fluidity and amorphousness of its daily life, by its absence of recognizable degrees, signs, hierarchies. In this sense, romance had or acquired a quality of escapism; it was or could become an escape from the world and society, from the visible and the ordinary. It led to realms of legend and fable – or into the dark recesses of forests and troubled consciences. It began to represent more and more an experience of estrangement, of exaltation or suffering, which somehow reflected the very essence of the new continent, of its people and of its artists¹³.

À la toute fin du XVIII^e siècle, Charles Brockden Brown avait donné le ton avec des récits gothiques comme *Wieland* (1798) et *Edgar Huntly* (1799), mais c'est surtout à travers ses écrits plus essayistiques sur la création et le rôle de l'écrivain dans la jeune république qu'il a participé à l'essor du « romance ». En insistant sur l'importance de « naturaliser » la fiction américaine, il cherchait à substituer le « wilderness » du Nouveau Monde, ses forêts hantées et ses peaux rouges sanguinaires, aux châteaux et aux ruines gothiques de l'Europe.

Pour Brown et ses successeurs qui ont eu une influence incalculable, comme Washington Irving ou Edgar Allan Poe, le *romance* n'a qu'une fonction : servir de tremplin, ou d'accès direct, à la vie intérieure de l'homme, loin des mondanités décrites par ces « novels » mièvres qui s'autoproclament « founded in truth ». Évidemment, cela implique d'aller jusqu'à scruter le côté obscur de l'esprit et de composer des œuvres au sens moral dissimulé, enfoui sous le récit, et non révélé au grand jour. Explorer le vice et le péché qui sommeillent au seuil de la conscience (et des frontières de la civilisation) n'est pas une fin en soi, mais il s'agit d'un mal nécessaire si on veut, d'une part, faire réfléchir le lecteur et, d'autre part, rivaliser avec les grandes œuvres de fiction européennes – qui sont importées en Amérique en abondance – voire avec l'Histoire, qui n'a plus le même sens de ce côté de l'Atlantique.

Dans un essai daté de 1800, il écrit à ce propos : « The observer or experimentalist, therefore, who carefully watches, and faithfully enumerates the appearances which occur, may claim the appellation of historian. He who adorns these appearances with cause and effect, and traces resemblances between the past, distant, and future, with the present,

¹³ Sergio Perosa, *American Theories of the Novel : 1793-1903*. New York, New York University Press, 1983, p. 51.

performs a different part. He is a dealer, not in certainties, but in probabilities, and is therefore a romancer¹⁴. »

Aux dires de Brown, c'est donc le rôle dévolu à une fiction qui serait noble de s'attarder aux probabilités plus qu'aux certitudes. Ce n'est pas une idée particulièrement nouvelle en 1800, mais dans le même texte, il va beaucoup plus loin, et ce sont de telles phrases, dans un style exalté par l'enthousiasme, qui opposeront le « romance » au vulgaire « novel » pour les générations suivantes : « An historian will form catalogues of stars, and mark their positions at given times. A romancer will arrange them in *clusters* and dispose them in *strata*, and inform you by what influences the orbs have been drawn into sociable knots and circles¹⁵. » Dans son ardeur oratoire et ses associations presque surréalistes, ce témoignage prend une grande importance historique, dans la mesure où il nous montre bien que c'est par le biais de ces distinctions terminologiques que s'est construite la pensée sur le roman aux États-Unis. Laissons l'histoire à l'Europe décatie : notre contrée est celle du « romance » et de la réinvention perpétuelle.

En cherchant à créer un roman typiquement américain, les écrivains se sont retrouvés confrontés à l'obligation de traiter de matériaux indigènes, ce qui les a automatiquement menés à une exaltation allégorique de l'au-delà de la frontière et du mal en chacun de nous, ou encore à une exploration du sauvage (bon ou mauvais) qui n'est jamais bien loin, hors des palissades ou de l'autre côté des montagnes grandioses et des rivières impétueuses.

James Fenimore Cooper, au cours des années 1820-1830, a continué, dans la tradition instaurée par Brown, à en appeler à un roman d'aventures qui ne serait pas soumis aux exigences d'un réalisme fade. Ses prises de position, dans les préfaces de ses romans, étaient aussi tranchées que les libertés prises avec les faits avérés de l'histoire. Pour Cooper, l'intérêt des personnages, l'ambiance générale du récit, primaient sur la véracité et permettaient au « romance » d'aspirer au statut d'épopée. Ainsi chez lui, par exemple, l'Indien n'a-t-il plus

¹⁴ Charles Brockden Brown, « The Difference Between History and Romance », *The Monthly Magazine and American Review*, Volume II. New York, T. & J. Swords, 1800, p. 251.

¹⁵ *Ibid.*, p. 3.

rien à voir avec la réalité amérindienne, mais est subsumé par une vision grandiose et, surtout, déjà cohérente, d'un récit national en marche vers l'idéal :

It is the privilege of all writers of fiction, more particularly when their works aspire to the elevation of romances, to present the *beau-ideal* of their characters to the reader. This it is which constitutes poetry, and to suppose that the red-man is to be represented only in the squalid misery or in the degraded moral state that certainly more or less belongs to his condition, is, we apprehend, taking a very narrow view of an author's privileges. Such criticism would have deprived the world of even Homer¹⁶.

D'un côté, il est clair que le romancier américain, s'il aspire aux sommets de l'art littéraire, ne doit pas se soumettre aveuglément à la vérité historique ou factuelle. De l'autre, on s'attend presque à ce que le romancier, *s'il veut être américain*, ne se soumette pas à la platitude du monde visible, et qu'il passe outre à ces contingences. Bien sûr, la lecture de ces lignes surprend parce qu'entre la revendication d'un droit à la liberté et l'aveu d'un échec face à une critique pressentie, il n'y a souvent qu'un pas. Autrement dit : voici ce dont je me réclame, j'ai toute une théorie pour appuyer mes dires; ne me jugez pas si j'ai fait des erreurs factuelles, car je suis au-dessus de cela, mon projet n'est pas de cet ordre.

L'auteur de *The Last of the Mohicans* allait cependant prouver que l'Amérique avait son rôle à jouer sur la scène littéraire internationale et que son apport serait celui du « romance », ce grand récit de la révolution et de la conquête du « wilderness » par une civilisation autrement pure que celle de l'Europe corrompue. À propos de Cooper, on écrivait à l'époque : « He has shown that ivied walls, time-worn castles and gloomy dungeons were not necessary to make a world of romance, that the war of the revolution rivaled, in romantic interest, the wars of the crusades; that the Indian warfare equally with the turbaned Saracen, was the theme of the romancer¹⁷. »

¹⁶ James Fenimore Cooper, « Preface to the Leather-Stocking Tales », *The Leather-Stocking Tales*, vol. 1. Cambridge, The Riverside Press, 1878, p., ix.

¹⁷ Anonyme, *Southern Literary Messenger*, cité dans Sergio Perosa, *American Theories of the Novel : 1793-1903. Op. cit.*, p. 33.

Bref, à travers l'influence de Cooper, dont l'œuvre jouera un rôle clé dans l'évolution de la pensée littéraire, l'« American romance » proliférera. On en retrouvera la trace un peu partout, même dans les romans dits « réalistes », voire « naturalistes » du début du XX^e siècle. Il suffit de lire Frank Norris et Theodore Dreiser pour s'en convaincre, sans même parler de Jack London et de ses romans de la vie sauvage ou des milieux prolétaires : dans ces récits où l'aventure rivalise avec la critique sociale, la survivance du « romance » était assurée, du moins virtuellement, même si l'emploi du terme semblait avoir fait son temps¹⁸.

Moins connu aujourd'hui que Cooper, William Gilmore Simms était pourtant à la même époque un écrivain extrêmement populaire, peut-être le plus important à provenir du sud des États-Unis. Simms, dans son appel particulièrement romantique à un style plus proche de la poésie épique que du roman moderne, allait encore plus loin que Cooper et ne dédaignait pas l'usage du surnaturel (que même le gothique Brown refusait, offrant une explication logique et rationnelle à la fin de ses intrigues) afin d'atteindre la « passion », la « métaphysique », et de rendre justice à ce qu'il appelait la principale caractéristique du génie, soit l'imagination. Pour Simms non plus, l'histoire et ses détails ne sont pas à suivre à la lettre. Il ne tient qu'au créateur d'exploiter les possibilités du réel. Personne ne saurait lui dicter la marche à suivre et il détient le pouvoir d'inventer son propre univers et de mettre le génie qu'il a en lui au diapason du génie national qui l'entoure : « A certain degree of obscurity, then, must hang over the realm of the romancer. The events of history and of time, which he employs, must be such as will admit of the full exercise of the great characteristic of genius – imagination. He must be free to conceive and to invent – to create and to endow; – without any dread of

¹⁸ De cela, rien n'est moins sûr, et deux exemples suffiront à confirmer cette impression. Dans sa critique pour le compte du *New York Times* du roman *Cabot Wright Begins*, de James Purdy, Susan Sontag écrivait encore en 1964 : « "Cabot Wright Begins" is not, then, a realistic novel, though it is, surely, a powerful vision of a very real America. And it is a very American book, too; at least since Hawthorne, the "romance" or "tale" has often prospered in our fiction at the expense of the novel. » [Susan Sontag, « Laughter in the Dark », *New York Times*, 25 octobre 1964, en ligne : <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-purdy.html>. Page consultée le 29 août 2012] Ensuite, ce n'est certainement pas sans arrière-pensée que John Barth fait revivre le terme en 1982 en sous-titrant son roman de romancier(s) *Sabbatical* « A Romance ». Il joue ici sur la connotation maintenant universelle d'histoire d'amour et de sentimentalisme, mais également sur une réactualisation d'un mythe de la romance américaine qui remonte, comme nous venons de le voir, aux origines.

crossing the confines of ordinary truth, and of such history as may be found in undisputed records¹⁹. » Il faut raconter l'Amérique et le « romancer » a son rôle à jouer dans le récit à construire, à magnifier²⁰.

Pour conclure, on se rappellera les critères édictés par Hawthorne, ceux qu'il a élaborés dans ses préfaces, dont celle de *The House of the Seven Gables* (1851) est certainement la plus connue et la plus citée. Ici aussi, l'appel au « romance » oscille entre la revendication ostentatoire d'une liberté créatrice et l'aveu dissimulé d'un échec potentiel :

When a writer calls his work a Romance, it need hardly to be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself to assume had he professed to be writing a Novel. The latter form of composition is presumed to aim at a very minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience. The

¹⁹ William Gilmore Simms, « The Epochs and Events of American History, as Suited to the Purposes of Art in Fiction ». *Southern and Western Monthly Magazine*, vol. 1, Charleston, Burges & James Publishers, 1845, p. 182-183.

²⁰ Après avoir lu cela, doit-on s'étonner que des artistes comme Simms, ou même Hawthorne et Melville aient été attirés par un mouvement politique comme « Young America », avec sa vision ultranationaliste qui prônait l'expansion territoriale vers l'ouest et le sud, et qui défendait des concepts comme la destinée manifeste afin de justifier le proto-impérialisme dans lequel s'engageaient les politiques de l'administration jacksonienne du début des années 1830? Entre la littérature américaine idéale que Simms cherchait à créer et la république idéale qu'on cherchait à promouvoir et à étendre vers l'ouest, la frontière était mince. Hawthorne, Melville, William Cullen Bryant et bien d'autres ont cherché durant leur carrière à réconcilier ces deux entités, créant une confusion dans leur engagement social et dans l'idéologie dominante véhiculée par leurs œuvres qui est assez difficile à démêler encore aujourd'hui, alors que la voix narrative semble balancer constamment entre l'ironie de l'écrivain postmoderne et la solennité du poète national. Chez Melville, par exemple (qui voulait écrire un véritable « romance » après la déception de n'être pas « cru » par les lecteurs de ses deux premiers livres, qu'il considérait comme documentaires) ce balancement est facilement décelable dans des passages comme celui-ci, tiré de *White-Jacket*, publié en 1849 : « Escaped from the house of bondage, Israel of old did not follow after the ways of the Egyptians. To her was given an express dispensation; to her were given new things under the sun. And we Americans are the peculiar, chosen people – the Israel of our time... God has predestinated, mankind expects, great things from our race; and great things we feel in our souls... We are the pioneers of the world; the advance-guard, sent on through the wilderness of untried things, to break a new path in the New World that is ours... Long enough have we been skeptics with regard to ourselves, and doubted whether, indeed, the political Messiah had come. But he has come in us. » [Herman Melville, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 506] Bien sûr, ces paroles sont prononcées dans le récit par un marin qui a un peu perdu la raison, mais sont-elles si loin des vers que Walt Whitman composait à la même époque et qu'il allait regrouper sous le titre de *Leaves of Grass*? La romance américaine avec son territoire et son histoire, mêlant les notions d'ambition, d'expansion, de mission, était déjà profondément ancrée dans l'imagination des créateurs même les plus rebelles.

former – while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably so far as it may swerve aside from the truth of the human heart – has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation. If he think fit, also, he may so manage his atmospherical medium as to bring out or mellow the lights and deepen and enrich the shadows of the picture. He will be wise, no doubt, to make a very moderate use of the privileges here stated, and, especially, to mingle the Marvelous rather as a slight, delicate, and evanescent flavor, than as any portion of the actual substance of the dish offered to the public. He can hardly be said, however, to commit a literary crime even if he disregard this caution²¹.

L'amateur de littérature américaine connaît bien ces phrases, reprises si souvent par des commentateurs qu'il est difficile de les replacer correctement dans le contexte de leur énonciation. Une chose est certaine, cependant : au-delà de la discrimination hiérarchique qu'elles cherchent à instaurer, elles sont éminemment représentatives de l'ambivalence de l'écrivain américain par rapport au monde réel et à la cité, ses responsabilités face à cette dernière dans sa vie et dans son œuvre, son besoin irréprensible de liberté mêlé d'ambition autodestructrice. Ce n'est pas pour rien que l'enquête historique qui s'ouvrira dans le prochain chapitre prendra comme point de départ un récit plein d'ambiguïté de Nathaniel Hawthorne. Un récit d'écrivain torturé, déchiré entre l'impertinence du « novelist » qu'il est peut-être et le pouvoir quasi démoniaque du « romancer » qu'il voudrait être. Comme nous pourrions le constater, amorcer mon histoire littéraire avec l'indécision d'Oberon, le personnage que Hawthorne met en scène, permettra de placer le romancier fictif dès le départ dans une position ambiguë, en plein dialogue avec l'histoire littéraire.

Ces débats terminologiques n'étaient pas exclusifs aux États-Unis, mais il est crucial de comprendre l'importance de cette appropriation du romantisme au détriment du romanesque, là où les écrivains cherchaient à créer une littérature nationale. On se faisait une fierté de créer une fiction qui s'éloignait du mondain et du trivial. Alors même que dans leur propre pays le « novel », ce roman de mœurs rempli de gens ordinaires à qui il arrivait des aventures crédibles, prenait la place qui lui revenait dans l'affection du public, les auteurs américains ont continué à défendre la primauté d'une fiction qui ne doit pas représenter le monde tel

²¹ Nathaniel Hawthorne, « Preface », *The House of the Seven Gables*. New York, Bantam Classics, 1981 [1851], p. vii.

qu'il est mais bien tel qu'il pourrait ou aurait pu être : ils ont voulu, en contradiction avec l'avancée de la modernité, faire survivre la tradition du poème épique et ralentir l'arrivée d'un réalisme jugé morne et terne. Malgré le fait que leur combat nous semble aujourd'hui un peu vain, à la lumière de l'hégémonie du « novel » à tendance sociale, ce sont ces écrivains qui ont traversé le temps et à qui on associe maintenant une bonne part de la formation de l'imaginaire national, et non pas leurs contemporain(e)s qui ont écrit ces « bestsellers » considérés comme frivoles²².

Même si à l'époque de Cooper, Brown et Hawthorne les termes étaient déjà assez flottants, la canonisation de leurs œuvres par l'institution littéraire américaine et par l'université oblige depuis longtemps à les lire comme des « romances » et non des « novels », ne serait-ce que parce qu'elles décrivent l'Amérique qu'on a envie de lire et dont on a envie de propager l'héritage : celle des forêts, des manoirs glauques, de la frontière dangereuse et de l'héroïsme désintéressé plus que celle des villes et villages où la nouvelle vie républicaine était loin d'être idyllique.

Comme on le verra, ce désir de toucher au sublime et à l'inusité de l'expérience américaine brûlera les ailes de plus d'un écrivain, réel ou fictif. Quand je parlerai du

²² Sans doute y a-t-il ici lieu de nuancer quelque peu ces propos. Les études sociohistoriques récentes comme celles de Nina Baym, de Cathy N. Davidson et de David S. Reynolds ont montré de façon éloquent que'il est important de remettre les jugements et écrits de ces romanciers en contexte afin de bien comprendre à quel point leur opposition à la « fiction commerciale » et au « novel » n'était pas simplement une question d'esthétisme, mais qu'une certaine forme de jalousie et d'incompréhension face au succès les taraudait et venait souvent influencer leur ton revendicateur. Ainsi, pour Nina Baym, il y avait, dans ce besoin de se qualifier différemment, une stratégie commerciale évidente. Quand Hawthorne ou Simms décrivaient leur « romance », par exemple, en termes clairs et en opposition au « novel », ils cherchaient d'abord et avant tout à justifier leur œuvre et à capitaliser sur le flottement entre les termes, pour le grand public : « In this context, Simm's distinction in the preface to a revised version of *The Yemassee* in 1853 and Hawthorne's in his preface to *The House of the Seven Gables* in 1851 should probably be seen as two more attempts (and perhaps less disinterested ones than those appearing in the journals) to fix terms in flux at the time. That Hawthorne pretended to be using a distinction known to all his readers [...] has permitted later students to believe - as Hawthorne no doubt intended - that a fixed definition was in use at the time, and that people knew that some novels were romances and some were novels and also knew which were which. If, indeed, the romance was thought to be more popular, we have an explanation for his strategy, as well as for Simm's attempt to renew his reputation by affixing the term to an early book. » [Nina Baym, *Novels, Readers, and Reviewers. Op. cit.*, p. 231]

« romancier américain », c'est à cet être divisé entre le « romance » et le « novel » que je ferai référence; cet individu créateur déchiré entre l'appel englobant (et presque embarrassant) du « Great American Novel » et le désir de composer de courts récits ciselés comme ceux de Poe, partagé entre l'idée de la popularité immédiate et celle de la postérité retardée, un individu maître de son destin individuel, mais prisonnier d'une idéologie surpuissante, un « self-made-man » n'arrivant pas à trancher entre son besoin de conformisme et son envie de poser des bombes.

1.2 DU KÜNSTLERROMAN AU SOCIOGRAMME DE L'ÉCRIVAIN FICTIF : UN ÉTAT DE LA QUESTION

L'étude la plus complète consacrée à ce que les Allemands appellent *Künstlerroman* (littéralement « roman de l'artiste », et dérivé du *Bildungsroman*, ou « roman de formation ») a été réalisée par l'historien littéraire Maurice Beebe, en 1964. *Ivory Towers and Sacred Founts* jette les bases d'une réflexion sur la figure de l'artiste dans la fiction en cherchant à définir non seulement les limites thématiques d'un genre romanesque précis, mais également ses paramètres discursifs : « These are stories which tell how they came to be written; most are self-portraits of their creators. To discover what they have in common is to learn something about the nature of the artist in general²³. »

Ces « histoires qui racontent comment elles en sont venues à être écrites » forment un corpus impressionnant (comprenant certains des romans les plus importants de la littérature occidentale, à n'en pas douter) qu'il est possible d'étudier afin d'en dégager des traits communs pouvant nous informer sur la nature de l'artiste et le développement du tempérament artistique à travers les âges. Ainsi, du personnage de Werther de Goethe jusqu'au portrait de l'artiste de Joyce, l'étude de Beebe se veut aussi bien internationale que transhistorique. Dans des cultures différentes et à des époques éloignées, il remarque deux tendances opposées structurant les romans de l'artiste, créant la tension inhérente à un

²³ Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts; The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York, New York University Press, 1964, p. v.

« divided self », ou le moi divisé de l'artiste qui s'autoreprésente de plus en plus à partir du XVIII^e siècle, s'arrogeant le droit de parler au « je » et de communiquer la vision du monde d'un individu en conflit avec son entourage et non plus en parfaite harmonie avec lui.

S'instaure d'abord la tradition de ce qu'il nomme la « source secrète » (« Sacred Fount »), où l'artiste puise son savoir pour créer. L'artiste doit expérimenter la vie, il doit faire partie de la société pour l'analyser, percer son mystère et la reproduire ensuite dans son œuvre afin de lui renvoyer une image juste d'elle-même. Ensuite, comme par réaction, l'artiste a tendance à se retirer, voire à s'exiler de cette même société qui le repousse et lui répugne. Incapable de faire entendre son génie et de mettre en œuvre ses ambitions, il s'installe en surplomb, seul dans sa « tour d'ivoire » (« Ivory Tower ») et cherche à composer des œuvres autotéliques qui ne tiennent que par leurs qualités esthétiques intrinsèques. Dans la plupart des romans de l'artiste, ces deux tendances sont illustrées chez le même artiste, comme l'affirme Beebe, et chez les grands écrivains comme Balzac, James, Proust et Joyce (ceux qui feront l'objet d'une analyse détaillée), elles sont à même de nous éclairer sur le processus artistique et les relations conflictuelles que l'artiste a entretenues de tout temps avec son environnement social immédiat.

Les hypothèses de Beebe sont intéressantes dans le cadre de mes recherches puisqu'elles touchent à des questions fondamentales des études littéraires et cherchent des réponses à travers une figure d'artiste à la fois connotée et dénotée par le texte. Cette figure, « the artist-as-hero », est un des éléments essentiels de toute histoire littéraire, dans la mesure où elle se trouve à la frontière exacte entre le texte et le social, c'est-à-dire qu'elle est aussi bien une extraordinaire mine d'informations textuelles, sémiotiques, linguistiques, qu'une source inépuisable d'informations mimétiques sur le milieu littéraire, sa constitution et ses codes. Le personnage de l'artiste « parle », au sens double où il nous révèle des choses par le simple fait d'avoir été créé (en reflet ou non de son créateur) tout en tenant un discours sur les enjeux de la littérature et de l'art.

Son livre, pourtant, reste trop général pour les besoins immédiats de ma problématique. Malgré plusieurs observations très justes, en effet, le corpus de Beebe est beaucoup trop global et le critique refuse d'opérer des distinctions importantes dans l'optique que j'ai choisi

d'adopter. « It should be noted that I'm using the term "artist" to mean anyone capable of creating works of art, whether literary, musical, or visual. In fact, actual production is not a requirement for the artist-hero, for some of the characters I discuss are only potential artists, and a few are not identified as artists at all [...]»²⁴

Ce refus de la différenciation se retrouve dans plusieurs études consacrées au concept du *Künstlerroman*. En cherchant d'un côté à isoler un corpus en délimitant un genre, il tend à être trop inclusif de l'autre : ces œuvres où l'artiste n'est même pas identifié en tant qu'artiste sont limitrophes et peuvent éventuellement créer un flou analytique insurmontable. À partir du moment où n'importe quel personnage porté sur l'introspection et asocial acquiert un « tempérament artistique », la figure de l'artiste peut devenir extraordinairement floue. C'est également un nivellement navrant des différentes formes d'expressions artistiques, avec leurs particularités propres.

Étrangement, Beebe lui-même semble vouloir distinguer les disciplines en précisant d'entrée de jeu qu'il existe des différences, mais ne s'en préoccupe pas :

If we keep in mind the fact that though the hero of an artist-novel may be a sculptor or a composer, as a self-portrait of his creator he is always a writer, it is apparent that "the artist" established in fiction is always a literary man. And if the novelist sometimes seems to be a different breed of person than the poet or the dramatist (try to imagine a lyric poem by Henry James!), then we must make a further qualification : the archetypal artist found in the portrait-of-the-artist fiction is a more valid representation of the novelist type than of any other kind of writer²⁵.

Tout au long de son étude il évitera soigneusement de considérer la polysémie et la distorsion autoréflexive qu'occasionne la figure de l'écrivain comparée à celle d'autres artistes comme le sculpteur ou le musicien. Ce sont des questions qui sortent du champ de ses réflexions, même s'il est conscient qu'elles existent et que l'analyse pourrait être développée en ce sens. Beebe cherche à comprendre en quoi le romancier réel, en écrivant une fiction de l'artiste, devient un porte-parole qui peut s'exprimer au nom de n'importe quel être créatif, qu'il soit poète ou peintre, et en quoi cet être diffère de l'homme ou de la femme

²⁴ *Ibid.*, p. v.

²⁵ *Ibid.*, p. v-vi.

« ordinaire ». Le fait que le « novelist » soit « a different breed of person » est pour moi primordial, il s'agit d'une distinction se trouvant à la base de mes hypothèses, car elle oriente non seulement la lecture des textes, mais guide le choix des œuvres à considérer ou non.

On retrouve le même genre d'ambiguïté analytique chez Lee T. Lemon et Linda Huf, qui reprennent en grande partie les thèses de Beebe en les adaptant respectivement à un corpus plus moderne et à un corpus féminin. *Portraits of the Artist in Contemporary Fiction* et *A Portrait of the Artist as a Young Woman* sont deux ouvrages comportant des lectures d'œuvres spécifiques extrêmement intéressantes, mais qui présentent une absence de méthodologie désolante. Lemon travaille de façon presque intuitive, et élabore son corpus *en fonction* d'une hypothèse de départ, dans le but explicite de la confirmer. Cela donne un ouvrage étrange, qui possède paradoxalement un objectif évident mais semble ne pas avoir de direction précise pour l'atteindre. L'hypothèse principale de Lemon est que les représentations modernes de l'artiste peuvent être scindées en deux grandes catégories qui symbolisent des postures bien différentes. Alors que Beebe parlait du « moi divisé » de l'artiste qui se débat entre l'exil volontaire et l'expérience vitale, Lemon propose l'idée que, dans les représentations fictives contemporaines, la posture byronienne de l'artiste romantique détaché des autres hommes s'est vue succédée (après la Seconde Guerre mondiale) par une posture wordsworthienne plus terre-à-terre, où l'artiste a compris qu'il n'est qu'un homme au milieu de ses semblables. Ici aussi, la lecture des textes choisis est souvent pertinente, mêlant habilement la biographie des auteurs et le contexte social des romans à des considérations plus textuelles, mais on ne retrouve chez Lemon aucune justification satisfaisante de ces choix en tant que tels : « The novels I have chosen to consider are those which support my thesis about the presence of humanistic concerns in the portrayal of art and artists in fiction²⁶. » Ces romans venant appuyer la thèse de Lemon seront donc ceux de Lawrence Durrell, Doris Lessing, Patrick White, John Fowles et John Barth, cinq écrivains qui ont abondamment écrit sur l'art et le processus créateur. Tous des romanciers de langue anglaise, mais de cultures bien distinctes (trois Britanniques, un

²⁶ Lee T. Lemon, *Portraits of the Artist in Contemporary Fiction*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1985, p. xvi.

Australien et un Américain) qui, d'après Lemon, sont à même de nous éclairer sur la posture prédominante de l'artiste tel que revisité par la fiction des quarante dernières années.

Car c'est effectivement une posture parmi d'autres que Lemon explore dans son ouvrage, qualifiée de prédominante au sens où elle revient plus souvent que d'autres. Une telle hypothèse ne tient pas compte, d'une part, des subtilités qui viennent complexifier sans fin des catégories d'analyse aussi large et, d'autre part, des chevauchements historiques qui viennent brouiller ces mêmes catégories englobantes. Par exemple, prétendre que Thomas Wolfe, en tant qu'écrivain précédant la Seconde Guerre mondiale, est un des représentants typiques de cette posture byronienne dont il affuble son héros/alter ego, en le plaçant dans la même catégorie que le Stephen Dedalus de Joyce, n'est pas nécessairement faux, mais c'est négliger de considérer tout ce qui, autour de Wolfe, avant et en même temps que lui, s'écrit et se crée déjà. C'est oublier le *Martin Eden* de Jack London (1909), qui précède l'œuvre de Joyce de presque dix ans, et qui s'apparente beaucoup plus à une posture wordsworthienne, comme nous aurons l'occasion de le constater dans les chapitres suivants. L'intérêt fondamental d'une enquête sur les représentations de l'écrivain réside dans le fait de pouvoir comparer les postures de Wolfe et de London afin de dresser un portrait multiforme du romancier à l'intérieur de sa propre culture et du milieu littéraire qu'il fréquente.

Lemon, en mêlant les cultures et en brossant un portrait réducteur du corpus du « roman de l'artiste » à travers cinq auteurs, n'apporte pas grand-chose à la réflexion globale sur une problématique qui doit définitivement dépasser le genre de raccourcis méthodologiques abondant ici : « The concerns with fictions written in English is regrettably provincial, but it is expedient; it permits me to side-step the very intricate and interesting problems of cross-cultural traits²⁷. » Mais comment justifier cette idée qu'une simple langue commune puisse aplanir les « problems of cross-cultural traits » d'Anglais, d'Australiens et d'Américains, alors que dans une même culture nationale peuvent coexister des oppositions très fortes de mentalités, d'idéologies et de visions du monde?

²⁷ *Ibid.*, p. xvi.

Avec Linda Huf, on retrouve le problème inverse, puisqu'en décidant de travailler sur la figure de l'artiste au féminin, elle limite son corpus à la littérature américaine, mais retourne au flou instauré par Maurice Beebe quant à l'importance de distinguer le « roman de l'artiste » en général et le « roman de l'écrivain » en particulier. Les écrivaines sur lesquelles elle s'arrête appartiennent à une même culture nationale, mais elles n'ont pas nécessairement créé des personnages d'écrivains ou d'écrivaines. C'est d'autant plus étrange que le sous-titre du livre de Huf est *The Writer as Heroine in American Literature*. Malgré cela, les analyses portent sur des œuvres de Willa Cather, Kate Chopin, et même Sylvia Plath, la première écrivain sur une chanteuse; les deux dernières ayant mis en scène des héroïnes faisant montre d'un « tempérament artistique », certes, mais ne pouvant se targuer d'être des « artistes » bien dénotées dans les textes.

Le livre de Huf souffre de la même impression fausse qui était la mienne en commençant à réfléchir aux questions qui m'occupent ici : Huf prétend sans ambages que si son corpus semble si éclectique, c'est pour la simple et bonne raison que les figures féminines d'artistes sont rarissimes : « Unlike men, women have only rarely written artist novels; that is, autobiographical novels depicting their struggles to become creative artists – to become, as the Romantics had it, as gods. Jane Austen, the Brontës, George Eliot, Virginia Woolf, Edith Wharton, Katherine Anne Porter, and Flannery O'Connor never wrote a portrait-of-the-author novel²⁸. » Une telle affirmation d'entrée de jeu est navrante, puisqu'elle implique une généralisation trompeuse qui ne tient compte que de certaines écrivaines au détriment des autres. Que faire de Doris Lessing, par exemple, seule femme à laquelle Lee T. Lemon consacre un chapitre de son essai? Ou encore, et pour demeurer aux États-Unis, que faire des cas de Louisa May Alcott, d'Augusta J. Evans, d'Anita Loos, de Grace Metalious, de Grace Paley, d'Alison Lurie, de Joyce Carol Oates, d'Erica Jong, pour n'en nommer que quelques-unes? Cela sans même souligner le fait qu'Edith Wharton et Flannery O'Connor ont toutes deux créé des personnages d'écrivains, la première dans deux romans plutôt qu'un, soit *Hudson River Bracketed* et la suite *The Gods Arrive*, dont il sera question plus loin, et la

²⁸ Linda Huf, *Portrait of the Artist as a Young Woman*. New York, Frederick Ungar Pub. Co., 1983, p. 1.

seconde dans quelques nouvelles où les protagonistes cherchent elles-mêmes à écrire des nouvelles.

Un des attraits de l'ouvrage de Linda Huf, toutefois, reste son approche féministe qui ne saurait nuire à une recherche comme la mienne, tout autant victime de présupposés. Huf permet à quiconque s'intéresse à des questions d'autoreprésentation de complexifier le panthéon littéraire presque exclusivement masculin tel que décrit par Maurice Beebe et d'autres grands essayistes. À la vision de ceux-ci, elle oppose une lecture plus pragmatique des textes qui, selon elle, est caractéristique de ce que les écrivaines subissaient (et subissent encore parfois) dans leur milieu social, particulièrement au XIX^e siècle, dans la Nouvelle-Angleterre des hommes de lettres respectables :

It will be obvious by now that the writers of nineteenth century women's artist novels were shrewd card players. They had to be to keep their hands in a game with men like Nathaniel Hawthorne, who held that by writing for publication a woman so diminished "the loveliness of her sex" that critics should examine her work with a "stricter... eye" and praise only the author who felt "the impulse of genius like a command of Heaven within her." In view of this widespread belief that a woman could be excused for writing books only if under the influence of the divine affatus, it becomes clear why Harriet Beecher Stowe insisted that "God wrote [*Uncle Tom's Cabin*]." Or why Susan Warner gave out that she wrote the best-selling *Wide, Wide World* (1860) "upon her knees." Or, indeed, why Elizabeth Stuart Phelps told her readers with her characteristic earnestness that "The angel said unto me 'Write!' and I wrote"²⁹.

À partir de ce genre de discrimination qui pouvait pousser les femmes à justifier leurs ambitions littéraires en termes purement économiques (chez Fanny Fern et Louisa May Alcott) ou en termes évangéliques (chez Augusta J. Evans), Huf établit une série de traits communs qui orientent les romans de l'artiste au féminin en les distinguant de ceux des hommes, ce qui en soi constitue l'apport principal de son livre. J'aurai l'occasion de revenir sur ces traits lors de mon analyse de *Little Women*, un de ces « rares » romans de l'écrivaine-fictionnelle qui jalonnent l'histoire littéraire américaine, et sur lequel Huf ne s'arrête pas. C'est à l'aune du travail analytique de Huf que je comprends et examine les liens symboliques qu'il est possible de tisser entre l'œuvre de Louisa May Alcott et celle de son quasi contemporain

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

Herman Melville, afin de faire dialoguer des personnages aussi différents que Josephine March et Pierre Glendinning.

Le *Künstlerroman*, généralement considéré comme un sous-genre du *Bildungsroman*, est apparu dans les littératures européennes au tournant du XIX^e siècle, alors que les philosophies romantiques allemandes et anglaises ont permis un réaligement du statut de l'artiste qui s'est mis à parler pour lui-même en tant qu'individu créateur de beauté. Nécessairement autoréflexif, mais pas obligatoirement autobiographique, le *Künstlerroman* est analysé dans la plupart des études provenant d'Europe comme un genre à part entière ayant marqué l'évolution de la littérature vers la modernité, qui procède par thématiques et codes plus que par nationalité. Pour Sébastien Hubier, auteur du récent ouvrage *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, l'apogée du roman de l'artiste (qu'il place vers la fin du XIX^e siècle), et non plus son moment d'émergence, dénote un moment historique précis de l'histoire littéraire européenne qui s'est intéressée de plus en plus à des procédés d'autoreprésentation et de mises en abyme de soi.

D'après Hubier, pour qui la « littérature européenne » est un objet qu'on peut étudier sans se soucier des traditions littéraires nationales³⁰, il ne fait aucun doute cependant que le *Künstlerroman* en tant que genre est un concept beaucoup trop large qui nivelle la problématique réelle à laquelle le critique fait face. Bien sûr, l'artiste représenté en fiction parle de l'art, mais on ne saurait mettre sur un pied d'égalité ce genre de discours esthétique général et l'effet produit sur le lecteur par un véritable discours circulaire par et sur l'écrivain : « Tout se complique encore lorsque cet artiste se pique d'être écrivain et qu'il brûle de composer un récit qui ressemble peu ou prou à celui que nous lisons et rapporte la

³⁰ « Avant toute chose, il importe de replacer la fiction des quêtes de l'écrivain dans l'histoire des arts et des idées de l'Europe au tournant du siècle, afin de tenter de comprendre comment la nécessité de transformer le genre romanesque s'est imposée de façon concomitante à des écrivains d'horizons socioculturels apparemment aussi différents que Joyce, Rilke, Gide, T. Mann, et D'Annunzio. » [Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, p. 23.]

quête, toujours entravée ou hasardeuse, de l'écriture³¹. » Ainsi, les paramètres, et de l'écriture et de la lecture, ne sont-ils plus tout à fait les mêmes lorsque le héros du texte se confond avec son créateur, non pas dans son expérience vécue, mais dans son usage des formes discursives qui sont à sa portée.

Hubier n'ira pas jusqu'à distinguer entre poète, dramaturge et romancier, préférant travailler avec le terme plus global d'« écrivain », mais c'est tout de même en démarquant clairement celui-ci de l'artiste en général qu'il se propose de lire ces romans de l'époque qui a vu le réalisme littéraire se morceler et se métamorphoser à travers les multiples expérimentations du modernisme. Pour lui, il existe une différence fondamentale entre un roman comme *Les Faux-monnayeurs* de Gide et *L'œuvre* de Zola, qui se situe au-delà de leur éloignement historique : là où Gide crée une œuvre spéculaire, parfaitement circulaire, où les niveaux discursifs sont multipliés par la présence du texte fictif dans le texte réel, Zola crée une simple métaphore, ou une allégorie, du processus artistique : il en parle à travers des figures d'artistes. Hubier cherche donc à lier entre elles des œuvres qui mettent en scène des écrivains en quête de l'écriture, puisqu'elles sont celles qui expriment vraiment l'angoisse existentielle et la dissolution de l'identité caractéristique de leur époque (et de la modernité en général³²). Le roman de l'écrivain constitue donc un genre à part entière, sous-catégorie du *Künstlerroman*, qui mérite qu'on s'y attarde et qu'on en délimite les procédés et les codes :

Au-delà des différences qui les dissocient, ces œuvres comportent de multiples convergences, jusqu'à faire du récit de quête de l'écrivain un genre à part entière – c'est-à-dire un texte qui conclut avec son lecteur un pacte qui lui est particulier. Certes, A.-M. Boyer observe combien il est « difficile de considérer le roman de l'artiste comme un genre authentique » et affirme que « l'on pourrait aussi bien envisager, sans davantage de rigueur, une infinité d'autres genres : les romans du marin, de la ménagère, du paysan, de l'ouvrier, de l'aviateur ». Néanmoins, il est incontestable que le statut d'écrivain est *extraordinaire* et que construire autour de lui un récit n'équivaut pas à faire du prolétaire, du fantassin ou de la grisette les héros d'un roman ou d'une nouvelle – même si ces derniers peuvent être aussi les

³¹ Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain*. Op. cit., p. 8.

³² Quelques sauts historiques vers la littérature contemporaine permettent à Hubier de montrer la pérennité des traits qu'il souligne dans les œuvres. Ainsi, même s'il se concentre sur les œuvres de Gide, de Rilke, de Joyce, il crée des parallèles intéressants avec certains romans beaucoup plus récents comme ceux de Milan Kundera ou de Paul Auster.

représentants de l'auteur. Pourquoi? D'abord, sans doute, parce que le récit dont le personnage est écrivain est le seul cas de *Künstlerroman* où le délégué de l'auteur et son œuvre fictive ne sont ni une allégorie, ni une métaphore³³.

Cette sous-catégorisation de Hubier, à laquelle j'adhère au demeurant, qui cherche à séparer le destin de l'écrivain fictif de celui de ses homologues peintres, sculpteurs ou comédiens, est reprise par Charline Pluvinet dans sa thèse de doctorat soutenue en 2009 à l'Université Rennes 2. Pluvinet s'intéresse au personnage d'écrivain d'un point de vue ontologique plus près de celui de Maurice Couturier, par contre, et pour elle, sa représentation dans les romans est prétexte à une compréhension plus large de l'éthos d'auteur et de la dissémination de la figure auctoriale dans l'œuvre, à travers les dispositifs de l'autofiction, de la biographie ou de l'hétéronymie. Son projet de recherche couvre une série d'enjeux qui recoupent les miens mais qui les explorent dans une perspective autre. Cela étant, certains concepts développés par Pluvinet dans sa thèse et dans le livre qui en a été tiré, *Fictions en quête d'auteur*, sont primordiaux à la bonne compréhension de ma problématique et j'en ferai bon usage.

Comme celui d'Hubier, son corpus d'analyse s'appuie sur des considérations d'ordres formels et thématiques plus que socioculturels ou nationaux. Pluvinet parle elle aussi du « personnage d'écrivain » dans sa spécificité discursive, mais ne s'attarde pas à le replacer dans le contexte énonciatif que constitue sa culture nationale propre, ou celle de son créateur. Au contraire, dans son cas, ce sont les échanges culturels et les réseaux de sens créés par ceux-ci qui comptent. Ici comme ailleurs, les personnages d'écrivains dialoguent entre eux à l'intérieur de la fiction, quelle que soit leur origine, et sont à même de nous informer sur la façon dont par exemple, à l'extérieur des textes, deux postures comme celles de Philip Roth et d'Enrique Vila-Matas, s'inscrivent dans le concept de la *modernité*. Son étude de l'écrivain dans la fiction sert de relais à un questionnement plus large sur la place toujours ambiguë, fuyante, de l'auteur dans le texte.

Il apparaît ainsi que l'auteur reste une notion ambivalente à l'époque contemporaine tant sur un plan littéraire que social, située au croisement de deux mouvements

³³ *Ibid.*, p. 21-22.

contradictoires qui perturbent les variables de l'équation : d'un côté, s'engage un travail de mise à distance de l'auteur, de délimitation voire de négation de son ampleur historique, de sa fonction littéraire mais également de sa position sociale ; de l'autre, la présence de l'auteur semble incontournable [...] et les écrivains eux-mêmes sont chargés d'accompagner leur œuvre dans leur publication. De ce fait, la notion d'auteur se consolide et se fragilise simultanément, car elle est à la fois souhaitée et écartée sans qu'aucun de ces deux mouvements ne l'emporte résolument sur l'autre³⁴.

Ce sont bien évidemment des considérations que je ne saurais mettre de côté afin de bien mener mon enquête historique sur la représentation de l'écrivain aux États-Unis, mais elles ne sont pas essentielles au bon fonctionnement de la méthodologie que je me propose d'adopter. Autrement dit, ces questions pourront et devront être soulevées en cours de route, mais elles sont collatérales et s'écartent du point de vue ostensiblement sociohistorique qui est le mien et que j'emprunte surtout à André Belleau et à Roseline Tremblay. Cette dernière, dans *L'écrivain imaginaire*, résume ses positions d'analyste de la figure de l'écrivain de façon éloquente, en insistant sur sa valeur de *personnage*, embrayeur de sens et relais du discours social à l'intérieur du texte, qui a peu ou prou à voir avec l'auteur dont il est la création, l'alter ego, l'homonyme ou même l'hypostase :

La démarche adoptée dans ce livre [...] vise l'identification d'un complexe discursif qui serait caractéristique de la représentation de *l'écrivain comme personnage*, la question de savoir si celui-ci est, oui ou non, une projection de l'auteur étant laissée de côté. La pertinence de cette approche est liée à l'existence d'un paradigme de l'écrivain fictif comme type littéraire. Selon cette optique, il s'agit d'un personnage romanesque – voire autofictionnel – *comme un autre*; ainsi, l'autobiographie, genre distinct du roman, lui est étrangère, car elle vise la représentation du moi³⁵.

Comme André Belleau avant elle, Tremblay cherche à comprendre le personnage d'écrivain en le replaçant dans son contexte historique et social et à l'intérieur du milieu littéraire québécois auquel il appartient, avançant vers la modernité politique et l'autonomie culturelle. Belleau et Tremblay font tous les deux le pari d'expliquer en quoi la *profusion* des figures d'écrivains dans les œuvres pourrait nous éclairer sur la façon dont l'institution

³⁴ Charline Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 10.

³⁵ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire*. *Op. cit.*, p. 37.

littéraire québécoise s'est instaurée et stabilisée. Passant sans cesse du texte aux institutions que celui-ci met en scène et médiatise par le biais la fiction, par le truchement du langage littéraire et du discours des actants en présence, *Le romancier fictif* et *L'écrivain imaginaire* retracent l'évolution de l'écrivain au Québec à travers la façon dont il a voulu se représenter.

Belleau, dans *Le romancier fictif*, avait déjà entamé la réflexion sur la pertinence de lier les concepts formalistes de figuration d'auteur et d'autoreprésentation avec ceux plus sociologiques de champ littéraire et d'institution, au Québec. En scrutant les œuvres publiées dans les années quarante et cinquante, il constatait une abondance de représentations d'écrivains et jugeait celle-ci symptomatique de l'évolution de la société. Une réflexion que Tremblay poursuit en s'intéressant à la période historique suivante, soit de 1960 à 1995. Pour l'un et l'autre, le personnage d'écrivain représente un point de vue privilégié sur le texte et le contexte, une sorte de fenêtre ouverte reliant la société extradiégétique à sa chimère intradiégétique. Ainsi, chez Belleau : « Le personnage-écrivain, saisi dans le jeu de ses relations avec les autres couches et aspects du roman, constitue une sorte de point nodal qui est en même temps un excellent poste d'observation du texte et du contexte³⁶. » Dans des termes plus pragmatiques, Tremblay insiste de son côté sur l'importance de ce que le personnage de l'écrivain peut nous révéler à la fois sur une institution littéraire donnée et sur les mécanismes de la création : « Le personnage de l'écrivain est l'un des meilleurs angles d'analyse des problèmes suscités par l'esthétique romanesque. Le personnage ne se limite pas à réfléchir sur lui-même. Il interroge en même temps la littérature et ses institutions³⁷. »

De l'ouvrage essentiel d'André Belleau, on retiendra surtout sa classification en trois temps de la représentation de l'écrivain. Le critique distingue en effet trois « modes opératoires », s'inscrivant dans un processus diachronique, sur lesquels peut se décliner l'apparition de la figure de l'écrivain dans les œuvres étudiées. Il écrit :

Le personnage-écrivain réitère dans la société intra-textuelle, de manière positive ou négative, le statut effectif de la littérature dans la société réelle, c'est-à-dire le rôle et la place que lui assigne le code social. Cette reprise en texte de l'institution

³⁶ André Belleau, *Le romancier fictif*. Op. cit., p. 10.

³⁷ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire*. Op. cit., p. 55.

littéraire donne à la limite des romans de la vie littéraire, non de l'écriture. [...] Appelons ROMANS DU CODE tous ceux où la position du personnage-écrivain dans le récit et celle du narrateur dans le discours signalent la dominance du rapport de la littérature au contexte social.

À l'autre pôle, nous avons la littérature comme pure parole ou, mieux encore, comme pure *intention* de parole. Le référent interne la dispense de tout cadre institutionnel, de toute assise collective. [...] À cet égard, la position du narrateur-auteur s'avère singulière : saurait-il mobiliser les ressources du code littéraire au service d'un écrivain fictif dont le dire ne reconnaît aucune détermination objective? Puisque écrire = s'exprimer = se sauver, on conçoit que leur prise en charge du langage par le discours fera mine de ne pas interposer trop fréquemment les signaux de l'institution. Pourtant, celle-ci, à l'instar de l'idéologie, est la condition même de l'expression, de la prise de parole. Là où elles surgissent sans fondements explicites, où leurs conditions semblent se dérober, on constatera la prédominance du rapport de la littérature au sujet. Nous aurons dans ce cas le ROMAN DE LA PAROLE.

[...] Le roman de « l'expérience du langage » ne sera ni le roman du code, ni celui de la parole, mais le ROMAN DE L'ÉCRITURE. C'est lui en effet qui, à « l'ère du soupçon » [...] dépassera l'opposition, d'une part en assumant les codes littéraires et sociaux pour les jouer et aussi les déjouer, de l'autre en liant sa réussite non plus à la franchise du sujet ou à l'authenticité du vécu mais aux exigences du langage.³⁸

Ces distinctions, que Belleau étudie ensuite chronologiquement, sont commodes, mais pas primordiales – à preuve, Roseline Tremblay ne s'en occupe pas outre mesure. Sans doute permettent-elles d'arrimer un corpus à partir de points d'ancrage précis. De mon côté, les romans sur lesquels je me pencherai dans les chapitres suivants, bien qu'ils oscillent souvent entre les trois, se placent surtout dans les deux premières catégories décrites par Belleau, en ce qu'ils représentent moins des personnages de romanciers en situation d'écriture qu'en situation dans le récit³⁹, des personnages pour qui l'écriture est un des attributs, professionnel

³⁸ Belleau, André, *Le romancier fictif. Op. cit.*, p. 60-61.

³⁹ La différence entre ces deux concepts peut être explicitée par un exemple pour chacun. Les dernières œuvres de David Markson (je pense à *This Is Not a Novel*, *Vanishing Point*, entre autres), que Belleau placerait dans la catégorie du roman de l'écriture, mettent en scène de façon extrêmement minimaliste et allusive ce que j'appelle un romancier « en situation d'écriture », qui offre à lire au lecteur le fruit de sa réflexion sur le langage et le processus de création, mais qui n'est dénoté en aucune façon par le texte : il n'est rien d'autre que la « voix » auctoriale qui s'adresse au lecteur. Le personnage de Nathan Zuckerman, créé par Philip Roth, dans les premiers romans où il apparaît, est un

ou non, et non pas l'essence secrète en tant que « narrateur », « auteur » ou « énonciateur » du texte qu'il nous est donné de lire.

Il s'agit pour moi d'un choix méthodologique parce que, contrairement à ce qu'avance Belleau dans son essai à propos du Québec, il n'est pas possible de délimiter historiquement (par décennies, voire par périodes historiques claires) les différents modes opératoires du roman de l'écrivain aux États-Unis. Leur tradition romanesque étant plus ancienne que la nôtre d'au moins un demi-siècle (si on considère *L'influence d'un livre* comme le premier roman canadien-français), elle a évolué de manière autrement complexe et les romans du code et ceux de la parole se sont chevauchés dans l'histoire. C'est pourquoi il est préférable de privilégier un mode au détriment des autres afin de porter l'attention d'abord sur des questions d'institution littéraire⁴⁰, de rapport à la célébrité et à l'idéologie plus que de sémantique. Ces aspects m'intéressent principalement parce qu'ils sont ceux avec lesquels le personnage de romancier se débat au quotidien, dans sa vie personnelle, avec ses éditeurs, avec ses proches, avec les inconnus qui croient le connaître, et ils sont sans cesse reproduits dans les romans mêmes les moins réalistes⁴¹.

exemple typique de ce que j'appelle un romancier « en situation dans le récit », c'est-à-dire qu'il est mis en scène à la manière d'un personnage auquel le lecteur a accès dans sa vie *en dehors* du langage littéraire et du processus de création.

⁴⁰ Après quelques utilisations du terme, il est peut-être temps d'insister sur son emprunt direct à la définition qu'en donne Jacques Dubois dans *L'institution de la littérature*, où il insiste sur l'aspect dialectique de la notion. En effet, la notion d'institution a un double versant, un sens à la fois passif et actif, qu'il est primordial de garder à l'esprit en l'employant. D'une part, elle implique les divers modes et instances d'organisations en réseaux de distribution et de légitimation d'une littérature nationale qui s'autonomise; mais d'autre part, elle suggère également l'ensemble des rapports avec l'idéologie dominante d'une société qui, surtout à travers l'enseignement (l'école), transmet un certain nombre de valeurs considérées comme immuables. Comme nous le verrons, l'institutionnalisation de la littérature américaine n'a pas suivi le même chemin que celle de la littérature française que Dubois, Bourdieu et d'autres ont bien défini, mais elle participe, dès sa stabilisation au tournant du XX^e siècle, de schémas semblables de légitimation (des œuvres et des auteurs) et de contrôle (du discours littéraire, de l'histoire, et de l'imaginaire social).

⁴¹ D'une certaine façon, et à partir de la figure du romancier fictif comme confirmation, on pourrait avancer que *malgré* l'université, *malgré* le discours critique très élaboré sur le roman et ses caractéristiques qui s'est développé au cours du XX^e siècle, la relation du créateur avec son lecteur (et surtout la façon dont ce dernier a tendance à *confondre* la fiction et la réalité) a peu évolué : prisonnier de son lectorat qu'il juge stupide, l'écrivain sera toujours mal compris. Même un écrivain d'avant-

En discriminant ainsi, et en m'appuyant également sur les travaux de Roseline Tremblay, je peux me permettre de démarquer les œuvres qui seront susceptibles de m'intéresser, en ce qu'elles mettent de l'avant de « véritables » écrivains, comme l'écrit Tremblay, ceux-ci bien dénotés par des stratégies narratives, et non des scripteurs implicites, engendrés par la simple existence du texte qui est « écrit » ou même « prononcé » par quelqu'un⁴².

Comme on pourra le constater un peu plus loin dans la justification de mon corpus, même la grande époque de la métafiction américaine (à partir des années soixante jusqu'aux années quatre-vingt-dix du siècle dernier) sera ici traitée dans une optique sociocritique considérant l'identité « textuelle » du personnage (point de vue narratif, traitement ironique de sa personnalité, schéma actanciel, etc.) autant que son identité « civile » (nom, métier, origine sociale, etc.)⁴³. Le but principal de cette approche de la fiction, qui considère non pas tant les « romans du code » que la recherche du « code » dans les romans, quels qu'ils soient, étant de puiser le plus d'information possible sur ce qui rattache simultanément le personnage de romancier à la société fictive qu'il habite et à celle, réelle, dont il émane.

Loin d'avoir les mêmes intentions analytiques que l'étude sociogrammatique de l'écrivain québécois établie par Roseline Tremblay à partir de l'analyse de quarante romans

garde ouvertement « experimental » comme Gilbert Sorrentino mettra de l'avant cet aspect *mondain* de la littérature qui m'occupe ici (voir chap. 5).

⁴² « Aussi y a-t-il lieu de mettre dans une catégorie distincte les cas où le narrateur raconte sa propre histoire ou encore celle d'un autre personnage qui se trouve en position de témoin, comme dans *Lolita* de Nabokov ou *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais. Dans ce dernier roman, c'est la focalisation interne qui fait du narrateur un « écrivain » – en vérité plus scripteur qu'écrivain – par la seule opération du récit, sans égard à la question à savoir s'il est écrivain de profession. Il faut distinguer ces textes de ceux qui racontent l'histoire d'un « véritable » écrivain. Le premier procédé est assimilable à de la métafiction ou à de la métanarration, sur lesquelles ont été publiées plusieurs recherches américaines. Le second procédé met en avant des personnages dont l'écriture est l'activité principale (écrivains de profession) ou occasionnelle (écrivain exerçant une autre profession). [Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Op. cit.*, p. 55]

⁴³ Les notions d'identités textuelle et civile, qui viennent de Claude Duchet et transitent par Tremblay, se définissent comme l'ensemble des informations sémantiques (par ex. : mode d'énonciation, rapport à l'intertextualité, etc.) et diégétiques (par ex. : patronyme, sexe, etc.) permettant de tracer le contour d'un personnage dans sa position, dans ses fonctions et dans ses dispositions.

dont la publication s'échelonne sur trente-cinq ans, mon parcours historique s'étale sur deux siècles de création littéraire et cherche à interroger le développement de la figure de l'écrivain aux États-Unis sur le long terme. Pour ce faire, j'aurai recours aux divers ouvrages théoriques énumérés ci-haut, en gardant toujours à l'esprit les mots de Krzysztof Andrzejczak, qui a consacré en 1996 un essai complet (le seul à ma connaissance) à la figure de l'écrivain dans la fiction américaine de l'après-guerre :

My aim in this book has been to bring together a substantial number of works of literature published in the United States in the second half of the twentieth century in which protagonists are involved in writing in a manner that is more or less functional, and to sketch on the basis of it an overview of existing tendencies, attitudes and occurrences, to create a composite sketch of the writer-hero of the second half of the century.⁴⁴

De cette description de projet, je retiens surtout l'idée maîtresse de « composite sketch », que je fais mienne afin de me guider au fil des lectures. C'est bien un « portrait composite » qu'il s'agit de construire, un portrait aux multiples facettes, aux contradictions et aux paradoxes nombreux, défiant par le fait même toute notion d'homogénéité et de réduction à un seul archétype (bien que les stéréotypes soient nombreux). Si mon analyse ne se limite pas à quelques décennies comme chez Andrzejczak, c'est parce que l'importance de ce « writer-hero » s'impose très tôt dans le roman et traverse l'histoire littéraire américaine de part en part. Il constitue un repère essentiel pour rendre compte des transformations de cette production romanesque.

1.3 ENTRE HISTOIRE LITTÉRAIRE ET INTERTEXTUALITÉ

Marc Chénétier écrivait, dans un essai fort éclairant sur la littérature américaine du XX^e siècle : « Je ne sais si chaque époque a l'histoire littéraire qu'elle mérite, mais elle se donne toujours l'histoire littéraire dont elle a besoin⁴⁵. » Faire de l'histoire littéraire consiste à parler à la fois des textes et du hors-texte. Je ne conçois pas la littérature, et le roman précisément,

⁴⁴ Krzysztof Andrzejczak, *The Writer in the Writing : Author as Hero in Postwar American Fiction*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996, p. 12.

⁴⁵ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon*. Paris, Seuil, 1989, p. 33.

autrement que comme un discours particulier à l'intérieur d'un discours social plus large, qui émerge de ce dernier et l'informe, et qui permet d'en mieux comprendre le fonctionnement. Ainsi, les figures d'écrivains rencontrées dans les fictions sont-elles aussi des moyens, des outils qui permettent de mieux comprendre la fascination exercée par les écrivains américains en général et la véritable mythologie qui s'est créée autour d'eux et de la biographie de certains.

À la lecture de l'essai de Roseline Tremblay, je garde du concept de sociogramme proposé par Claude Duchet (qu'il définissait assez peu clairement comme « un ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel⁴⁶ ») l'idée féconde d'une typologie, d'une galerie de figures types se répondant d'abord les unes les autres dans les fictions, et ensuite à travers les époques, témoins et acteurs des changements sociaux et des révolutions culturelles. En créant des types avec ces romanciers/personnages, autrement dit en définissant leur identité textuelle afin d'en démontrer les caractéristiques parlantes, je cherche à les faire résonner dans le réel, à leur donner un écho dans la réalité historique des créateurs dont les traits ont contribué, directement ou indirectement, à leur élaboration.

Le personnage de George Webber, pour ne prendre qu'un exemple, protagoniste du roman *You Can't Go Home Again*, de Thomas Wolfe, en sa qualité d'exilé (il a quitté sa ville natale du Sud pour New York et ensuite son pays pour la France, l'Angleterre et l'Allemagne) ouvre la porte à un de ces parcours qui illustre bien la façon dont je compte aborder l'histoire littéraire. Webber représente non seulement une projection fantasmatique et autobiographique de Thomas Wolfe, comme on l'a souvent écrit, mais également une *figure de l'exilé*, ou du moins une des facettes de cette figure, très importante dans l'imaginaire de

⁴⁶ Cité dans Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Op. cit.*, p. 57. Tremblay voit le sociogramme essentiellement comme un diagramme où des concepts ou des « mots-idées » seront étalés, reliant ainsi Texte et Société et explicitant les tensions entre les deux : « Point de focalisation conceptuel, le sociogramme permet de rassembler la série de configurations idéologiques et des références d'un texte autour d'un mot-idée ou d'une opposition de mots « travaillés » par le texte, par exemple : le hasard, l'Amérique, la ville, la guerre, etc. Dessiner le sociogramme de l'écrivain fictif consiste ainsi à définir les différentes façons dont les textes font évoluer l'idée, la notion, le savoir à propos de l'écrivain. Comment est-il représenté? À qui l'oppose-t-on? Comment se définit-il? Qui le raconte? » [*Ibid.*, p. 57-58]

l'écrivain aux États-Unis. Se pencher sur George Webber en tant que personnage narratif, ainsi que sur les mécanismes discursifs qui concourent à sa prise de parole, permet, par glissement, de s'interroger sur les postures d'écrivains auxquelles il se rattache automatiquement, par associations. Autrement dit, l'*exilé* devient une figure féconde à partir du moment où on peut la placer dans un système de ressemblances et de différences incluant à la fois des postures⁴⁷ comme celles d'Henry James et de T. S. Elliott expatriés à Londres et d'autres comme celles de Gertrude Stein et d'Henry Miller, à Paris.

Mon projet se veut donc une réflexion sur l'évolution de la vie littéraire déclenchée par l'analyse des textes et y revenant ultimement. C'est à travers les textes de fiction, et la représentation de l'imaginaire de la figure de l'écrivain que je pense les modifications de la vie littéraire américaine, le texte et le hors-texte fonctionnant ici en écho l'un de l'autre, dans l'optique de rompre l'opposition entre une lecture essentialiste et une lecture socialisante. Comme l'écrit Dominique Maingueneau :

Pour rompre avec cet état de choses, il faut contester cette coupure même entre un "extérieur" et un "intérieur" du texte, qui fait elle-même écho à celle entre un "moi

⁴⁷ Le concept de posture est également à clarifier dans la mesure où il fait appel à des notions formelles d'analyse de texte ainsi qu'à des notions d'ordre plus sociologiques de positionnement dans le champ littéraire. Dans *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Jérôme Meizoz développe une acception à laquelle j'adhère presque complètement, si ce n'est qu'il s'agit de l'adapter à une problématique plus précise et à un corpus plus restreint que les siens. Pour Meizoz, la « posture » de l'écrivain est d'abord la « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire » (p. 18), mais c'est également une inscription de ce positionnement dans l'œuvre elle-même. Autrement dit, la « posture » de l'écrivain est sociale, politique, mais elle se projette dans le texte, jouant ainsi sur la « figure ». Grâce au concept développé par Meizoz, il est possible de passer aisément de l'analyse des différentes figures d'auteur emblématiques représentées dans les romans à l'analyse de différentes attitudes sociales assumées par des personnes réelles qui ne sont pas nécessairement les auteurs des romans du corpus principal. Comme il l'écrit dans *Postures littéraires* : « la réflexion sur la "posture", si elle privilégie la figure de l'écrivain, cherche à la penser en relation constante avec la *personne* et l'*inscripteur*. » (p. 44) Cette proposition, je l'adapte à mon corpus : l'articulation entre les « postures » des romanciers américains dans leur culture et leur représentation en tant que figures dans des œuvres littéraires précises. Il est envisageable, par exemple, de s'intéresser à la figure du « romancier fantôme », (dont il sera question plus loin) dans un roman de la fin du XX^e siècle comme *Mao II*, d'un point de vue narratologique, en cherchant à dénouer la complexité de l'énonciation, tout en utilisant cette même complexité narrative comme point de départ à une réflexion historique plus étendue sur le choix politique que représente le fait de se retirer consciemment de l'espace public et de la réception de ses propres livres, comme c'est le cas pour Thomas Pynchon ou J.D. Salinger. Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine érudition, 2007, 210 pages.

social" et un "moi créateur". Plutôt que de se demander si la "vraie" littérature a son lieu dans le for intérieur du créateur ou dans les salons, dans l'individu ou dans le groupe, dans l'écriture intransitive ou dans les échanges ordinaires, il faut déjouer ce réseau d'oppositions qui fonde l'existence de deux disciplines, dont l'une prendrait en charge les œuvres et l'autre les circonstances de leur création⁴⁸.

Il s'agit aussi d'effectuer une série de parcours réseautiques de l'imaginaire littéraire afin d'illuminer une multiplicité de postures intellectuelles différentes. Pour ce faire, je m'inspire du télescopage historique enthousiaste de Pierre-Yves Pétilion qui, avec son *Histoire de la littérature américaine; 1939-1989*, offre un diorama oscillant sans cesse entre les textes et le social, en se baladant d'une époque à l'autre dans un système de rappel et d'échos significatifs. M'influence également dans cette démarche la somme collective que représente *A New Literary History of America*, éditée à Harvard par Greil Marcus et Werner Sollors (sur laquelle je reviendrai plus loin), qui met en scène l'histoire des États-Unis à partir de ses grands « récits mythiques », qu'ils soient académiques ou populaires⁴⁹.

Mon approche se veut similaire, et un projet comme celui-ci prend en considération, à la manière d'un arrière-plan éthique, les questions soulevées à propos de la notion d'histoire par Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie* (1998). Il va sans dire que ses observations sur les contingences d'une étude purement historique de l'institution littéraire qui mettrait de côté le texte comme objet singulier sont à retenir. Comme se le demande Compagnon, l'histoire littéraire cherche-t-elle à parler des œuvres à travers leur contexte de production, ou cherche-t-elle plutôt à éclairer les œuvres en fonction de leur canonisation ultérieure? Une forme de dialogue entre les textes dans leur continuité historique (le texte comme *document*) et dans leur singularité esthétique (le texte comme *monument*) est donc souhaitable, mais reste difficile à réaliser. En effet, Compagnon, dans son ouvrage, écrit que « sous le titre

⁴⁸ Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*. Paris, Belin, 2006, p. 43.

⁴⁹ Je réitère ici que, méthodologiquement parlant, ma démarche est très proche des préoccupations d'André Belleau et Roseline Tremblay, chez qui les textes sont abordés à la fois de manière diachronique et synchronique. Ces deux chercheurs utilisent l'histoire dans son mouvement chronologique, ce qui permet de parler des œuvres en les replaçant dans leur contexte originel, mais ils sont également conscients de l'importance de lier les œuvres entre elles, de créer des échos et des réseaux de sens qui s'opposent au mouvement historique.

d'*histoire*, l'ambiguïté est donc inévitable : l'*histoire* désigne à la fois la *dynamique* de la littérature et le *contexte* de la littérature⁵⁰. »

Suite à ces considérations d'ordre épistémologique, Compagnon distingue les notions d'*histoire de la littérature* et d'*histoire littéraire*, ce qui m'incite à me ranger dans la seconde catégorie. Dans *Le démon de la théorie*, il écrit :

Une histoire de la littérature, c'est une synthèse, une somme, un panorama, un ouvrage de vulgarisation, et, le plus souvent, non pas une véritable histoire, mais une simple succession de monographies sur les grands écrivains [...] L'*histoire littéraire*, en revanche, désigne depuis la fin du XIX^e siècle une discipline érudite, ou une méthode de la recherche *Wissenschaft* en allemand, *Scholarship* en anglais : c'est la philologie, appliquée à la littérature moderne [...]. En son nom, on se livre aux travaux d'analyse sans lesquels aucune synthèse (aucune histoire de la littérature) ne pourrait se constituer valablement [...] ⁵¹

L'*histoire littéraire* est donc aussi bien une discipline qu'une méthode d'analyse cherchant à recréer une forme de compréhension sociale autour de l'objet littéraire, que ce soit par le moyen de la sociologie, de la génétique littéraire ou de la philologie. Compagnon illustre clairement les limites d'une telle approche quand il affirme qu'elle est en quelque sorte une simple réincarnation de l'hypothèse classique selon laquelle une œuvre ne saurait être comprise en dehors de son époque et de son « dire » original, la version moderne de cette hypothèse déplaçant simplement le point focal de la signification de l'auteur vers le lecteur (le critique), grâce aux théories de la réception. Par contre, les études récentes en histoire littéraire ont démontré qu'il était possible de créer ce dialogue tant recherché entre littérature et histoire afin d'illuminer l'un et l'autre réciproquement.

L'intérêt premier de cette vision de la discipline se trouve probablement dans le détournement de l'adjectif, dans sa mise en italique : c'est moins de l'*histoire* littéraire (au sens d'une linéarité historique du fait littéraire, de ses grands praticiens) que l'on cherche à faire, que de l'*histoire littéraire*, c'est-à-dire interroger l'histoire d'un peuple, d'une culture, d'un imaginaire, à l'aide d'outils d'analyse qui sont traditionnellement littéraires. Ainsi, loin

⁵⁰ Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*. Paris, Seuil, 1998, p. 213.

⁵¹ *Ibid.* p. 215-216.

de nier l'histoire d'un point de vue purement déconstructionniste ou poststructuraliste en sombrant dans le relativisme, il s'agit plutôt d'en dégager minutieusement l'aspect discursif et de la faire entrer en dialogue avec les textes d'imagination qu'elle a produits⁵².

Cette approche est celle adoptée par les éditeurs de *A New Literary History of America*, publiée en 2009 à Harvard. Faisant écho à une première version harvardienne plus traditionnelle parue dans les années quarante, l'ouvrage collectif se propose de faire dialoguer l'historique et le littéraire, d'éclairer le premier en utilisant des outils d'analyse caractéristiques du second. Le projet, colossal et un peu éparpillé en regard du résultat, victime de l'enthousiasme qui caractérise les auteurs, se résume assez bien dans ce descriptif se rapprochant de la façon dont je propose d'explorer mon corpus :

This book is a reexamination of the American experience as seen through a literary glass, where what is at issue is speech, in many forms. Throughout, the search has been for points in time and imagination where something changed, where a new idea and a new form came into being, where new questions were raised, when what before seemed impossible came to seem necessary or inevitable. The goal of the book is not to smash a canon or create a new one, but to set many forms of American speech in motion, so to that different forms, and people speaking at different times in sometimes radically different ways, can be heard speaking to each other⁵³.

⁵² Cathy N. Davidson décrit bien cette histoire en dialogue, dont l'aspect discursif est mis de l'avant non pas pour la relativiser à l'extrême, mais pour insister sur la subjectivité inévitable de l'historien interprétant, placé devant des textes : « Oppositional or dialogical history challenges conventional literary history by questioning both the relative value of what is examined and the implicit values of the examiner. It sees the very processes and ambitions of historiography as products of much larger forces, and it seeks to understand the relationships between those present forces and the hierarchical imperatives of the past. History can be crudely but composedly defined as an assemblage of texts (the labor of historians) addressing a different assemblage of texts (the archive). The historian, first, attempts to engage in an exchange with the past through the mixed and amorphous record of what does survive and through the particular interests and agenda of the individual historian – what she or he is looking for and to what end. [...] A dialogical history pretends neither to unknow or to know absolutely. Quite the contrary, it focuses its attention on those areas where the case seems the most obvious and gets to work where there is consensus. If we already have the answers, we well may have been asking the wrong questions. » [Cathy N. Davidson, *The Revolution and the Word. Op. cit.*, p. 357.]

⁵³ Greil Marcus et Werner Sollors, dir., *A New Literary History of America*. Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. xxiv.

Au-delà de l'insistance sur le discours et la voix (*speech*), le parcours historique au sens chronologique est donc adopté, puisqu'il permet de guider le lecteur dans un avant et un après, dans un processus historique. Mais le mouvement chronologique est constamment interrompu par les dialogues entamés entre différents acteurs de l'Histoire, ainsi que par des lectures analytiques qui valorisent l'autonomie du texte littéraire. Le plan que je propose suit essentiellement le même parcours, alliant systématiquement des éléments d'ordre historique et sociologique à des lectures littéraires plus formelles, à tendance sociocritique. Patrick Maurus, dans l'introduction d'une série d'entretiens avec Claude Duchet, explique d'ailleurs que la lecture sociocritique n'entre pas du tout en contradiction avec l'idée d'une *histoire littéraire* globalisante :

Si cohérent que soit le texte, il est toujours sociotexte, il renvoie toujours au monde par des processus complexes, utilisant les représentations qu'il transforme à son tour. Et si social-historique que soit ce (socio)-texte, il n'est jamais copie-reflet-présentation de ce monde, car il n'existe que par l'action d'un certain nombre de médiations. Avec le temps, la sociocritique s'est penchée sur ces représentations globales, qu'elle appelle des grands ensembles, et c'est à leur description qu'elle travaille aujourd'hui. Dans quelle perspective? Par exemple la rédaction de véritables histoires littéraires. Non pas d'histoires de la littérature, sélection non justifiée de textes canoniques suivant d'autres textes canoniques, mais bel et bien mise en place résistible d'une *ainsi nommée littérature*, produite par les tensions d'un champ, autonome ou non, et sans cesse agitée par les soubresauts du monde⁵⁴.

La recherche d'une « ainsi nommée littérature » américaine, à travers les soubresauts du monde, se fait donc simultanément dans l'observation du passage du temps et dans le dialogue des œuvres entre elles, entamé par l'historien lui-même, qui peut se permettre d'improbables et fécondes juxtapositions, comme le rappelle Alessandro Portelli :

The procedures, devices, and symbols I am looking for are not to be found in isolation in individual authors, texts, or historical periods: rather, they are shared by widely diverse texts and authors, and in turn coexist with their opposites within the same texts. Injecting Pynchon, DeLillo, and Vizenor in a discussion of Hawthorne, Melville, and Poe (and juxtaposing Hank Williams to Emerson) may seem quite a

⁵⁴ Patrick Maurus, « Introduction », *Un chemin vagabond : nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré-Champion, 2011, p. 15. [L'auteur souligne]

leap, until it can be seen that the connection illuminates both sides in ways in which a series of distinct chronological presentations might not⁵⁵.

Deux dernières remarques s'imposent. D'une part, il est important de répéter à quel point le problème du rapport entre l'écrivain (ou l'intellectuel en général) et l'idéologie dominante – la façon dont il s'en écarte et s'en rapproche constamment, les stratégies qu'il utilise afin de faire face aux discours traditionnels, conservateurs et/ou progressistes de sa culture – est fondamental et influence directement ma lecture des textes. Un de mes buts dans ce travail est d'explorer de quelles manières s'articulent dans les œuvres des phénomènes connexes comme la dissension et l'adhésion, la réussite et la défaite, l'ambition et le désespoir, la foi et l'abandon, dans une perspective bercovitchienne. Ces termes placés ainsi en opposition sont en réalité constamment dynamisés par la littérature, par ce que M. Bakhtine appelle la fonction polysémique du roman, et forment par le fait même un ensemble fécond de dialectiques riches de sens à même de nous permettre d'aller au-delà des lieux communs qu'ils semblent parfois suggérer.

Comme mentionné en introduction, ma façon d'aborder le corpus américain, en tant qu'étranger, est nécessairement différente du point de vue privilégié par les études littéraires qui ont cours aux États-Unis ces dernières décennies, où l'on s'applique dans la plupart des départements et facultés à définir ce qui *démarque* les auteurs (au sens racial et socio-économique particulièrement) de ce qui les rapproche dans un même corpus national, et je suis conscient que de parler ouvertement d'une « littérature américaine » au sens *inclusif* du terme, d'une littérature nationale où se côtoient James Baldwin, Joyce Carol Oates et Herman Melville, est périlleux et pourrait à la limite paraître démagogique aux yeux de spécialistes des littératures minoritaires. Pourtant, il me semble que c'est un projet qu'il est encore possible et pertinent de mener à travers le regard extérieur que nous portons sur la société américaine. Un regard qui, sans réduire cette dernière à un simple discours hégémonique et univoque, s'attarde constamment à confronter la puissance significative de l'idée

⁵⁵ Alessandro Portelli, *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*. New York, Columbia University Press, 1994, p. xvi-xvii.

d'« Amérique » comme principe moteur de la construction symbolique d'une identité nationale, aux différentes réalités hétérogènes qui forment et ont été formées par cette idée.

D'autre part, j'insiste sur le fait que ma lecture analytique fonctionne essentiellement par renvois, par échos. Pour moi, un livre en appelle toujours un autre. Toutefois, les connexions sont de différents ordres et de différents niveaux qui ne relèvent pas uniquement des emprunts, des traces ou des renvois thématiques ou formels découlant du concept d'intertextualité, que l'on doit à Gérard Genette. Vincent Jouve décrit ainsi les potentialités de l'intertextualité lorsqu'il est question des personnages :

L'intertextualité du personnage est d'autant plus intéressante qu'elle a un champ d'action très large. Elle peut faire intervenir dans la représentation non seulement des personnages livresques (romanesques ou non), mais aussi des personnages fictifs non livresques (personnages de cinéma, par exemple), voire des personnages "réels", vivant ou non, appartenant au monde de référence du lecteur [...]

La dimension intertextuelle du personnage demeure, on le voit, assez libre et relative à la compétence de chaque lecteur. Le texte peut toutefois orienter de façon décisive l'identité intertextuelle des figures qu'il met en scène. [...] La valeur de l'intertextualité réside donc autant dans l'énonciation que dans l'énoncé. Ce sont les modalités de la "mise en texte" qui indiquent la fonction (motivation concordante ou écart discordant) de la référence intertextuelle⁵⁶.

De ce point de vue, je souligne que si je n'utilise nulle part le concept d'intertextualité de façon systématique, c'est parce que je cherche à explorer non pas tant la façon dont d'autres textes existent à l'intérieur d'un texte donné, mais plutôt la façon dont les différents textes se répondent entre eux à travers leurs *contextes* respectifs. Bien sûr, ces notions sont intimement liées, et Claude Duchet résume ainsi leur chevauchement problématique :

Nous sommes ici au bord de la récupération de l'intertextualité. Car si chaque texte nourrit son contexte, une seconde œuvre semblablement contextualisée appartient au contexte de la première. Le contexte n'est pas la totalité de l'univers, il est la portion de l'univers dans laquelle le texte travaille. Parler du contexte d'une œuvre, c'est toujours partir d'une œuvre et de ce qui peut dialoguer du monde avec l'œuvre.

⁵⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*. *Op. cit.*, p. 48-50.

Le lien est toujours problématique. L'espace contextuel est un espace dans lequel est inscrite la présence de l'œuvre⁵⁷.

C'est ainsi que je pense au concept, peut-être plus adéquat ici, d'« intercontextualité », qui exprimerait mieux l'idée des connexions que je cherche à opérer entre différentes œuvres de différentes époques. L'idée d'intercontextualité permet d'abord au texte littéraire – pour reprendre les termes utilisés par Antoine Compagnon et qu'il emprunte lui-même à Paul Ricoeur – de retrouver sa nature double de *monument* et de *document*, en lui redonnant plein droit aux deux pôles de son existence matérielle et intellectuelle, soit en amont son contexte de production, immuable et plus ou moins statique, et en aval son contexte de réception, toujours changeant et aussi multiple que les différentes lectures qui ont été faites, qu'elles soient institutionnelles, académiques ou populaires.

Le concept d'intercontextualité permet également de se saisir d'une notion comme l'histoire et d'en respecter le mouvement diachronique tout en faisant cohabiter les livres de façon synchronique sur l'axe vertical puisque la lecture comparée des œuvres, quels que soient leurs contextes de production respectifs, se fera toujours dans un temps autre qui les fait se côtoyer, simultanément, leur permettant de dialoguer. Ainsi, si l'analyse textuelle reste fondamentale dans un projet comme le mien, dans la mesure où les textes sont lus pour et en eux-mêmes, leur contexte de production et de réception prend une importance capitale.

Pour donner un exemple qui sera abondamment discuté plus loin, ma façon de lire l'apparition de Nathan Zuckerman dans l'œuvre de Philip Roth est influencée par le besoin de comprendre comment se déploie et s'épanouit cette figure dans les textes, mais également comment et *pourquoi* l'individu-écrivain Philip Roth ressent le besoin de créer cette figure, à quoi elle lui sert, à quel genre de fantasme d'autodérision et d'auto-indulgence elle répond à un moment précis dans son cheminement créateur. Ainsi, une des questions posées au corpus rothien, en termes intercontextuels, consiste à se demander en quoi *The Ghost Writer* est lié aux scandales familiaux et médiatiques qu'ont engendré la parution de *Portnoy's Complaint* et de *Goodbye Columbus*. Comment le premier peut-il être abordé, d'une certaine manière,

⁵⁷ Claude Duchet, *Un chemin vagabond : nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Op. cit., p. 45.

comme la *conséquence* littéraire de ses illustres prédécesseurs? Roth serait-il devenu l'écrivain phare de la représentation de l'auteur aux États-Unis sans ce désir soudainement pressant de se justifier auprès des critiques et de s'exonérer auprès de ses proches?

En s'intéressant moins à la biographie personnelle de l'auteur qu'à sa posture publique en tant qu'écrivain (laquelle a été abondamment mise en scène dans ses fictions, jouant toujours plus sur les principes de vraisemblance et d'identification), je cherche à saisir de quelles manières *The Ghost Writer* peut être lu comme l'œuvre d'un romancier prenant difficilement sa place à l'intérieur d'une institution littéraire donnée et se retrouvant au cœur d'un conflit médiatique, esthétique, éthique, social et familial (un conflit extrêmement représentatif des problèmes rencontrés dans les romans d'écrivains en général) qu'il n'avait pas prévu et avec lequel il tente de *composer* son œuvre et sa vie. À partir de ces questionnements premiers, il est ensuite possible de déplacer la focalisation vers d'autres écrivains ayant connu des problèmes similaires qui auraient influé sur leur production romanesque et sur leur posture publique et médiatique. On peut penser à Grace Metalious, par exemple, qui, après un premier roman scandaleux et extrêmement populaire, répond aux attentes du public et du milieu littéraire en créant un personnage de romancière ayant vécu un succès de scandale.

Le concept d'intercontextualité apparaissait déjà sous une forme archaïque chez Leslie Fiedler, dans les années soixante, et je conclurai ces quelques réflexions sur ma posture déterminante en tant que lecteur et critique de la littérature américaine sur ses paroles, auxquelles j'adhère pleinement :

The experience of a work of art is, as everyone seems willing to grant without pondering the implications, unique and untranslatable; to suggest that one has captured it in an analysis is, therefore, to falsify and mislead. The best criticism can hope to do is to set the work in as many illuminating contexts as possible: the context of the genre to which it belongs, of the whole body of work of its author, of the life of that author and of its times. In this sense, it becomes clear that the "text" is merely one of the contexts of a piece of literature, its lexical or verbal one, no more or less important than the sociological, psychological, historical, anthropological or generic. The contextual critic desires only to *locate* the work of

art, to point toward the place where his contextual circles overlap, the place where the work exists in all its ambiguity and plenitude⁵⁸.

1.4 TYPOLOGIE ET CORPUS

J'ai donné plus haut, en me servant de Thomas Wolfe, un exemple du genre de figure/portrait que ce travail cherche à dresser. La typologie proposée a pour objectif de permettre de circonscrire un corpus efficace et significatif parmi les nombreuses œuvres qui pourraient être choisies dans le vaste répertoire littéraire américain. Il s'agit de faire ressortir une série de traits distinctifs qui, d'un côté, sont typiques de l'image qu'on se fait du romancier américain (par le biais des clichés, des lieux communs, des stéréotypes véhiculés par le discours social, qu'il soit académique ou populaire) et, de l'autre, couvrent la majeure partie du spectre coloré de ses incarnations réelles.

Afin d'élaborer la typologie, et de lui insuffler un dynamisme qui facilite la lecture, j'ai divisé l'histoire littéraire américaine en quatre grandes « étapes », ou grands « moments », de la « construction symbolique de l'imaginaire », pour reprendre l'expression de Sacvan Bercovitch. Cette division ne respecte pas l'évolution classique qu'on trouve dans les livres d'histoire de la littérature pour deux raisons. D'abord, il me semblait très important de donner accès au lecteur à des œuvres qui n'appartiennent pas au canon (et par conséquent apparaissent rarement dans les survols historiques), et qui viennent souvent complexifier les présupposés scolaires et historiques sur les époques, les « écoles » ou les « mouvements ». Ensuite, l'axe thématique privilégié autorise des renvois historiques et sociaux, à travers des figures ou des *topoi* récurrents, mais peu examinés de cette façon dans les analyses. Par exemple, le réflexe consistant à séparer l'avant et l'après guerre civile (« antebellum America », « post-Civil-War America »), comme c'est le cas habituellement, est laissé de côté au profit d'un dialogue *autour* de la guerre, qui met en relation directe la génération de Nathaniel Hawthorne, Harriett Beecher Stowe et Ralph Waldo Emerson avec celle de Louisa May Alcott, William Dean Howells et Augusta J. Evans.

⁵⁸ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. *Op. cit.*, p. 10.

Chaque chapitre correspond donc à une période historique d'environ cinquante ans, placée sous le sceau d'une thématique englobante qui se subdivise elle-même en multiples cas de figure développés à partir des personnages et narrateurs, narratrices, des romans à l'étude : d'abord le « poète », ensuite le « voyageur », puis l'« engagé » et, pour finir, le « citoyen ». Dans chacun des chapitres, une analyse chronologique des romans du corpus sera suivie d'une section servant à explorer de manière plus directe quelques-unes des isotopies significatives présentes dans les différents textes, qu'ils partagent et qui ouvrent la voie à leur mise en réseau.

Le corpus qui constitue cette thèse repose sur un certain nombre de barèmes. Certains critères m'ont permis de sélectionner, de discriminer et, ultimement, de fixer un corpus significatif. D'abord, l'obligation d'y retrouver un personnage de romancier explicitement présenté dans le texte, par des mentions de ses productions littéraires ou du moins de ses velléités artistiques. Ensuite, m'intéressent les romans qui mettent en scène des écrivains *fictifs*, ce qui implique que les biographies romancées sont exclues d'emblée : un roman sur la vie d'Hemingway par exemple. Également exclus sont les romans dont les héros-écrivains sont des poètes, des dramaturges, des diaristes, ou toute autre forme d'écriture s'éloignant de ce que les Américains appellent « prose writing » ou « fiction writing⁵⁹ ». Je me concentre donc sur les « romans de romanciers », dans le but de préserver une certaine homogénéité dans les processus de mise en fiction : l'écrivain raconté pense, s'exprime et crée en fonction de l'art romanesque qui est lui-même l'objet de l'analyse. Ainsi, pour donner un exemple précis, le classique féministe d'Erica Jong, *Fear of Flying* (1973), mettant en scène la poète Isadora Wing, est laissé de côté pour privilégier sa suite, *How to Save Your Own Life* (1977), dans laquelle Wing connaît le succès et ses conséquences après avoir publié un roman féministe mettant lui-même en scène une poète. C'est la Wing romancière qui m'intéresse ici.

Un dernier critère de sélection enfin vient faire écho aux dernières lignes : celui des représentativités féminine et afro-américaine, sans lesquelles il est impossible de bien cerner

⁵⁹ Ceci dit, je n'écarterai pas la possibilité de m'arrêter à certains romanciers d'envergure ayant écrit des nouvelles incluant des écrivains, comme John Updike et Norman Mailer, chez qui on retrouve des informations cruciales sur la figure du romancier, et ce dans des textes très courts.

l'imaginaire social américain tel qu'il s'est construit, sur les bases d'une tension constante entre l'inclusion et l'exclusion des minorités et des discours dissidents et oppositionnels. Chaque chapitre est donc élaboré en fonction d'une réflexion plus générale sur le « romancier américain » en tant que figure, mais également sur une volonté de laisser une grande place aux tensions existantes entre les différentes « identités sociales » de cette figure : les romancières et les écrivains afro-américains occupent donc une place importante dans le parcours historique que je propose, afin de contrebalancer le discours masculin dominant, ceci en concordance avec la tendance générale en études américaines.

Des vingt-huit romans à l'étude, il est important de noter que plusieurs ont été sélectionnés pour leur intérêt en rapport à la problématique plus que pour leurs qualités esthétiques ou même leur rôle majeur dans l'histoire littéraire dominante. Autrement dit : l'intérêt « culturel » (ce que le roman me permet de soutirer comme information sur le discours social dont il est issu, les tensions sociales qu'il permet d'explorer) dépasse ici largement les questions de « valeur artistique » ou de canon littéraire. Par exemple, Stephen King n'est peut-être pas un écrivain aussi important, au sens où nous, les universitaires, l'entendons parfois, que Raymond Federman ou Ronald Sukenick, mais c'est du premier que je parlerai, puisque l'apport de son œuvre multiforme à la problématique est inestimable et, en définitive, peut-être plus intéressant que celui de certains adeptes radicaux du postmodernisme et de la métafiction. Aussi, tous les romans lus au cours de mes recherches ne figurent pas dans les pages qui suivent, mais ils forment tout de même une toile de fond à laquelle je me permets à l'occasion de me référer dans le cadre de ma réflexion.

Pour certains auteurs (je pense à Philip Roth), il a fallu choisir un seul roman parmi les nombreux qui contiennent des figures de romanciers, ne serait-ce que pour éviter de se perdre trop longtemps dans le labyrinthe de leur œuvre et pour donner une place égale au plus grand nombre possible de postures d'écrivains diverses. Pour d'autres (je pense à Norman Mailer), ce sont plusieurs romans différents qui feront l'objet d'une analyse de thèmes récurrents, étant donné leur faible contenu explicitement relié à la figure de l'écrivain, mais leur grand intérêt, quand on les regarde comme un ensemble, du point de vue sociologique de la notion d'engagement. Dans les deux cas, j'ai donc choisi les livres les plus pertinents de ces auteurs très prolifiques, au vu de mes hypothèses et de l'analyse que je privilégie.

On pourra s'étonner du biais pour le « réalisme » au détriment de la « métafiction » que je semble parfois adopter, en privilégiant des œuvres qui mettent de l'avant des écrivains au sens propre au lieu d'œuvres qui reproduisent une voix auctoriale qui se mêle à celle de leur créateur, ou qui se jouent et se déjouent de l'autobiographique et de l'autofiction, mais il faut savoir que ce terrain particulier a été couvert de façon admirable par le critique polonais Krzysztof Andrzejcak. Dans son étude de 1996 sur l'écrivain fictif, Andrzejcak raconte l'histoire de la fiction américaine de l'après-guerre à travers les multiples apparitions du personnage de l'écrivain d'un point de vue qui privilégie l'expérimental et, par le fait même, une certaine interprétation de l'éthos américain lu, d'une part, en fonction des théories postmodernes et du discours poststructuraliste et, d'autre part, en fonction des « American Studies » depuis leur inauguration. L'analyse présente l'écrivain comme rebelle, « contrarian », « oppositionalist », et se concentre sur le passage de l'existentialisme angoissé des années cinquante aux expérimentations langagières et métafictionnelles des années quatre-vingt, ce qui implique certains présupposés sur l'obligation de l'art de bousculer les normes, d'éviter à tout prix le statu quo, du moins en termes de formalisme. Des aspects qui sont absents de mes recherches.

Quand Andrzejcak écrit par exemple qu'à partir de la période de l'après-guerre, « [t]he traditional novel, in which the writer has a position in society and certain stable philosophical convictions, in which he is in control of his art, and is ready to discuss all these, becomes a rare species⁶⁰ », il prend le parti de nous informer d'une certaine tradition de l'avant-garde américaine qui mérite selon lui d'être mise à l'avant-plan, ce qui est tout à fait justifiable. Pourtant, une telle affirmation, en regard de la production extrêmement variée qui caractérise la seconde moitié du XX^e siècle, laisse de côté des œuvres très intéressantes du point de vue de l'analyse du personnage du romancier, qu'on écarte parce qu'elles sont un peu trop conventionnelles. Comme le fait Marc Chénétier dans *Au-delà du soupçon*, il s'agit pour Andrzejcak de parler de la « grande littérature américaine », celle qui mérite notre attention parce qu'elle transcende ses propres contingences et ses propres préconceptions idéologiques

⁶⁰ Krzysztof Andrzejcak, *The Writer in the Writing*. Op. cit., p. 35.

et, surtout, parce qu'elle va au-devant de sa propre époque en essayant d'en modifier les paradigmes au lieu de reproduire d'anciens schémas.

Je n'ai rien contre cette approche, tous ces écrivains valent effectivement la peine que l'on s'attarde sur ce qu'ils ont eu à dire sur l'Amérique; d'une certaine façon, cette dernière, en tant que construction symbolique, n'existerait pas sans eux. Néanmoins, le projet qui m'intéresse ici vise plus largement à dépasser l'omniprésence du discours sur la métafiction et sur les différents modernismes et avant-gardes qui occupe souvent l'espace dans les histoires littéraires contemporaines. Pour ce faire, j'aborde entre autres l'œuvre d'écrivains négligés, ayant parfois mal vieilli, en me disant que s'ils ne sont pas parvenus à transcender leur époque, c'est peut-être parce qu'ils y avaient les deux pieds ancrés bien solidement.

Et maintenant, comme le disait John Barth, un grand avant-gardiste qui vieillit plutôt mal, selon certains, « On with the story⁶¹. »

⁶¹ John Barth, *Sabbatical*. Normal, Dalkey Archive Press, 1996 [1982], p. 14.

CHAPITRE 2

DE LA RENAISSANCE À LA RECONSTRUCTION : LE PARCOURS DU POÈTE (1835-1870)

I should be far from blaming them for their ethical intention, though I think they felt their vocation as prophets too much for their good as poets. Sometimes they sacrificed the song to the sermon, though not always, nor nearly always. It was in poetry and in romance that they excelled; in the novel, so far as they attempted it, they failed. I say this with the names of all the Bostonian group, and those they influenced, in mind, and with a full sense of their greatness.

William Dean Howells, *Literary Friends and Acquaintances*, 1900¹

Les premiers personnages d'écrivains à faire leur apparition dans la littérature américaine, lors de la première moitié du XIX^e siècle, ne sont pas nécessairement des « romanciers ». Ils ne sont pas perçus ni ne se conçoivent comme tels. Comme nous l'avons vu, dans le vocabulaire anglo-saxon de l'époque, « poet » « novelist », « romancer » sont souvent interchangeables. Le flottement entre les termes n'a pas encore été réglé. Hawthorne écrivait des « romances », et ne voulait rien savoir d'être un « novelist ». Son personnage d'Oberon, le premier écrivain fictif qui m'intéressera ici, a peine à réprimer un sourire ironique en entendant ce mot, qui nous apparaît si banal :

"You remember," continued Oberon, "how the hellish thing used to suck away the happiness of those who, by a simple concession that seemed almost innocent,

¹ William Dean Howells, *Literary Friends and Acquaintances, A Personal Retrospect of American Authorship*. The Project Gutenberg, ebook #4201, format Kindle, 2006, p. 105.

subjected themselves to his power. Just so my peace is gone, and all by these accursed manuscripts. Have you felt nothing of the same influence?"

"Nothing," replied I, "unless the spell be hid in a desire to turn novelist, after reading your delightful tales."

"Novelist!" exclaimed Oberon, half seriously. "Then, indeed, my devil has his claws on you! You are gone! You cannot even pray for deliverance! [...]"²

Même s'ils refusent parfois cette étiquette de « novelist », jugée trop terre-à-terre et associée au sentimentalisme et à la domesticité, les hommes et les femmes réels qui ont créé ces alter ego le sont pourtant, ou du moins le deviendront plus tard, au fil du temps. Par la force des choses, à travers les modifications historiques du langage qui rendra bientôt plusieurs genres et plusieurs pratiques équivalentes, on passera de la « romance » au roman; du « poet » au « fiction writer », jusqu'au « novelist ». Ainsi évoluera le producteur de prose narrative longue aux États-Unis. Nathaniel Hawthorne, Herman Melville et Louisa May Alcott sont devenus, au fil du temps, des « novelists » pour le lecteur contemporain, mais les personnages de créateurs qu'ils ont mis en abyme chacun à leur façon témoignent bien des complexités de la formation d'un lexique et d'une identité. Pour cette raison, le choix de termes normatifs pourra sembler ambigu par moments, mais il ne tardera pas à se fixer.

Ce chapitre est consacré à la période allant de ce que le critique F. O. Matthiessen a baptisé en 1941 la Renaissance américaine jusqu'aux années de la Reconstruction qui ont suivi la Guerre de Sécession (1861-1865). J'y examinerai en détail deux figures types d'écrivains qui permettront de mieux comprendre les origines de la littérature américaine en lien avec la naissance difficile de l'institution ainsi que la formation d'un lectorat stable. Des personnages tirés d'œuvres moins connues viendront se greffer à la réflexion afin d'éclairer certains aspects des romans à l'étude. Le parcours historique proposé s'ouvrira avec le personnage d'Oberon, tiré de la courte nouvelle de Nathaniel Hawthorne « The Devil in Manuscript ». Publié une première fois de façon anonyme en 1835, ce texte fait partie du recueil *The Snow Image, and Other Twice-Told Tales* qu'Hawthorne a fait paraître en 1852, la même année que *Pierre; or, The Ambiguities* de Herman Melville, qui m'intéressera

² Nathaniel Hawthorne, « The Devil in Manuscript », *The Snow Image, and Other Twice-Told Tales*. The Project Gutenberg, ebook #513, format Kindle, 1996, p. 64.

ensuite. Le personnage de Pierre Glendinning, protagoniste de ce roman, fera l'objet d'une analyse plus développée, dans l'optique de mettre en évidence certaines caractéristiques de ce que j'appelle ici la « figure du *self-made poet* », qui aura une énorme influence sur les écrivains des générations suivantes. Je poursuivrai la réflexion en me penchant sur quelques ouvrages entourant la guerre civile et plus particulièrement sur le roman *Little Women* (1868), où le personnage de Josephine March, écrivaine professionnelle en devenir, alter ego aux élans coupés de sa créatrice Louisa May Alcott, servira de modèle à ce que je désigne comme la « figure du poète prisonnier ». Prisonnière de son corps et, par extension, du corps social qui lui dicte sa conduite, Jo March est exemplaire d'une posture intenable et déchirante, à la fois dans sa recherche d'une issue à ses pulsions créatrices et dans son abandon ultime de celles-ci au profit d'un ordre conservateur auquel elle ne peut échapper.

Chacune de ces représentations d'écrivain (ainsi que plusieurs autres qui gravitent autour d'elles lors de ces grandes années d'effervescence) a quelque chose à nous apprendre, non seulement sur les différentes postures littéraires adoptées en cours de carrière par les artistes qui les ont créées, mais aussi, de façon plus large, sur la communauté littéraire à laquelle ils ont voulu appartenir ou non (aussi bien dans l'univers restreint de la diégèse que dans le monde réel). Elles nous informent également sur les stratégies mises en œuvre afin de se tailler une place dans l'espace citoyen et laisser une trace dans l'imaginaire de la nation.

Que ce soit chez Hawthorne (par le biais du fantastique et de l'allégorie), chez Melville (par le biais du pathos et de l'ironie) ou encore chez Alcott (par le biais de l'ambition et de l'abandon), la création d'un personnage-écrivain révèle déjà un désir profond de s'expliquer sur le fait d'écrire de la fiction aux États-Unis, au XIX^e siècle. L'écrivain, déchiré entre l'enthousiasme et le découragement, sert de moteur pour exprimer une situation sociale ambiguë : rien n'est encore fixé, autant du côté politique que du côté culturel. Un ordre conservateur entre en conflit avec une pensée révolutionnaire, dans l'imaginaire des écrivains et écrivaines, alors que l'avenir glorieux du pays est encore imprévisible. Rappelons-nous que la fameuse décennie des années 1850, si primordiale du point de vue de l'histoire littéraire, n'est pas seulement celle d'Emerson et de Whitman, mais qu'elle est également enclavée entre l'adoption du « Fugitive Slave Act » (adopté au Congrès le 18 septembre 1850) et le raid de l'abolitionniste John Brown à Harpers Ferry (le 16 octobre 1859). Même si

les romans que j'analyserai dans ce chapitre ne s'intéressent pas directement à ces questions, le cadre socioculturel a nécessairement un impact sur l'écriture des textes. Le hors-texte sert toujours le texte et, dans la perspective sociocritique qui est la mienne, je ne saurais trop insister sur le fait que la figure de l'écrivain fait office de pont entre l'un et l'autre.

Explorer en détail ces premières incarnations fictives de l'écrivain américain signifie donc entrer dans les méandres compliqués d'une littérature en train de se faire et d'une identité nationale non seulement en construction, mais qui menace déjà de s'écrouler, où les rôles de l'artiste, de l'intellectuel, de l'homme et de la femme de lettres sont encore à définir. À mi-chemin entre la vocation et la profession, le métier d'écrivain est loin d'être clairement balisé, son statut est encore flou, accompagnant le parcours sinueux de l'identité nationale. Les citoyens de la troisième génération après la Révolution, pris dans les remous optimistes et colonialistes de la présidence d'Andrew Jackson (1829-1837), qu'ils soient orateurs, pasteurs ou poètes, tentent de solidifier les assises politiques de la jeune République américaine en réclamant d'une part une littérature aussi ambitieuse et inédite que le pays autoproclamé et d'autre part une réévaluation de la « promesse » qu'est l'Amérique, en tant que projet politique inédit. Ce que l'Amérique et ses états unis représentent comme nouveau point de départ pour l'humanité, socialement, dans sa grande entreprise démocratique, dans sa « destinée manifeste », elle doit le prouver au reste du monde par l'entremise de sa littérature, de sa culture, de sa moralité. Elle doit s'inventer culturellement comme elle s'est inventée politiquement : en se déclarant indépendante.

Nombreuses sont les histoires littéraires qui témoignent de cette quête pour une littérature nationale détachée de l'Europe en général et de la grande tradition anglaise en particulier, et qui en font un des grands tremplins de l'essor artistique aux États-Unis : l'opposition à l'hégémonie culturelle anglaise, après la partition politique. On pense à Emerson, évidemment, et au « seer », ce poète surconscient qui viendrait définir l'Amérique et l'américanité : « Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close. The millions that around us are rushing into life, cannot always be fed

on the sere remains of foreign harvests...³ » On pense aussi à l'artiste, à l'écrivain, qui viendrait prendre le relais de l'homme du Nouveau-Monde, le « self-made-man » tel que Benjamin Franklin l'avait défini dans son autobiographie, en se prenant comme exemple. Et on pense à l'appel au Grand roman américain, qui commence à faire surface dans les esprits ambitieux et dans les gazettes littéraires.

Dans un effort conscient de choisir des sujets, des paysages, des problèmes américains, les écrivains et commentateurs ont cherché à affirmer l'importance d'instaurer une littérature vernaculaire qui viendrait à la rencontre de l'expérience républicaine, la glorifiant et la justifiant par la même occasion. Mais, bien qu'elle surgisse sur un territoire vierge de tradition écrite, elle est loin d'être indépendante d'influences, comme le modèle démocratique américain qui n'a rien d'inédit au fond, prenant sa source et son inspiration dans la Grèce Antique⁴.

Personne n'a mieux exprimé cet état de fait que l'Anglais D. H. Lawrence, dans son court et sulfureux essai *Studies in Classic American Literature*, remettant les pendules de l'« indépendance américaine » à l'heure d'une conscience globale des enjeux, des sources et des influences. En 1923, il écrivait ainsi, parlant de Franklin en particulier, mais du poète américain en général :

In the depths of his own underconsciousness he hated England, he hated Europe, he hated the whole corpus of the European being. He wanted to be American. But you can't change your nature and mode of consciousness like changing your shoes. It is a gradual shedding. Years must go by, and centuries must elapse before you have finished. Like a son escaping from the domination of his parents. The escape is not just one rupture. It is a long and half-secret process⁵.

Loin d'avoir réussi (ou même tenté) cette fuite vers l'indépendance et la maturité, les personnages d'Oberon et de Pierre démontrent bien à quel point les principes mêmes

³ Ralph W. Emerson, *Essays and Lectures*. New York, Library of America, 1983, p. 51.

⁴ Voir, au sujet du commencement de la littérature américaine et des difficultés à en tracer les origines, Malcolm Bradbury et Richard Ruland, *From Puritanism to Postmodernism*. Londres, Penguin UK, 1996, 480 pages.

⁵ D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*. New York, Penguin Books, 1977 [1923], p. 25-26.

d'*originalité*, de *renouvellement*, étaient à l'époque constamment remis en question par les multiples facettes du travail créateur, aussi bien à l'échelle d'une littérature nationale en quête de reconnaissance qu'à celle, réduite, de l'impulsion originelle du poète cherchant à s'exprimer.

Les figures d'écrivain analysées dans ce chapitre témoignent bien de ce paradoxe, en ce qu'elles donnent au lecteur un accès privilégié aux questionnements intérieurs qui tiraillaient les auteurs de la célèbre (et difficile à cerner, Matthiessen le savait déjà) Renaissance américaine. Que ceux-ci aient été canonisés par l'histoire littéraire, comme Melville, Hawthorne et Alcott, ou qu'ils aient été des poètes ratés ou des romancières muselées, comme Oberon, Pierre Glendinning, Jo March et plusieurs autres, ils indiquent les difficultés, bien réelles, à bâtir une œuvre autant qu'à ériger une institution.

2.1 VOIR LE DIABLE ET MOURIR

Publiée une première fois sous le pseudonyme d'Ashley A. Royce en novembre 1835⁶, et une seconde fois près de vingt ans plus tard, dans un recueil intitulé *The Snow Image, and Other Twice-Told Tales*, la très courte nouvelle « The Devil in Manuscript » est une fenêtre ouvrant directement sur l'univers imaginaire de Nathaniel Hawthorne, ainsi que sur celui de ses contemporains. On y entre avec intérêt pour mieux s'expliquer à quel point les vingt ans d'intervalle qui séparent les deux « versions » sont celles, pour Hawthorne, de la maturation du créateur, de la construction difficile et laborieuse d'une œuvre et d'une identité d'écrivain. Contrairement à son personnage, il poursuivra sa vocation au-delà des premiers revers (commerciaux et/ou critiques) et connaîtra même le succès tardivement avec *The Scarlet Letter* (1851). Mais il ne sous-estimera jamais les dilemmes profonds qu'il explorait dans « The Devil in Manuscript » à travers le personnage-écrivain Oberon. D'ailleurs, la métaphore de l'écrivain possédé du démon, ou ayant le diable au corps, image-double à la fois positive et négative, ressurgira plusieurs fois dans ses écrits. Encore en 1855, il décrivait

⁶ *The New England Journal*, volume 9, no 11, novembre 1835, p. 340-346.

ainsi Fanny Fern, auteure du bestseller *Ruth Hall*, à son éditeur, plein d'admiration : « The woman writes as if the Devil was in her⁷ ». Pour Hawthorne, c'était la seule façon d'écrire.

Ce n'est certes pas le texte le plus connu, ni le plus réussi de l'œuvre de Hawthorne, mais il sert ici d'excellent point de départ à mon enquête sur la figure du romancier fictif aux États-Unis. Oberon, une des premières représentations de l'écrivain dans la littérature américaine, sinon la première, porte déjà en lui les complications et les contradictions que le métier et la vocation vont impliquer au fil de l'histoire dans l'imaginaire littéraire américain.

Récit d'un pacte imaginaire (fantasmé, pourrait-on dire) avec le diable, « The Devil in Manuscript » raconte en effet la désillusion précoce d'un jeune auteur face à la « littérature » et ce que ce mot sous-entend en termes de pureté, d'imagination, mais aussi de tractations mondaines et d'hypocrisie sociale.

L'Oberon⁸ à qui son ami, le narrateur anonyme de la nouvelle, vient rendre visite en cette nuit froide et sèche de décembre, n'est plus un simple étudiant en droit qui avait des velléités d'écriture : il a changé. Il est devenu obsédé par ses « sketches » rédigés avec passion et patience, pourtant refusés (poliment ou de manière méprisante) chez plus de quinze éditeurs de la région. L'écrivain répudié Oberon accueille son ami en lui disant de but en blanc qu'il va brûler son manuscrit, que rien ne le fera changer d'avis.

La nouvelle de Hawthorne est construite sous forme de dialogue entre le narrateur et Oberon, alors que ce dernier explique sa décision en termes tragiques et grandiloquents que son vis-à-vis n'ose pas trop interrompre. Oberon est bien décidé à ne plus écrire et, regrettant amèrement tout ce temps perdu passé à aduler ses personnages, à caresser leurs intrigues amoureuses, à s'enticher de leurs destins, à les faire vivre sur le papier, à leur inventer des émois, il est convaincu que seul le diable a pu prendre possession de ses facultés. Seul le diable aurait pu forcer un homme comme lui à se laisser prendre au jeu futile et superficiel de

⁷ Nathaniel Hawthorne, *Letters of Hawthorne to William D. Ticknor, 1851-1864*, vol. 1. Newark, Carteret Book Club, 1910, p. 78.

⁸ Personnage de la mythologie médiévale dont certains avatars remontent au XIII^e siècle, « Oberon » est surtout associé au roi des fées de la pièce *A Midsummer Night's Dream*, de William Shakespeare.

la fiction. Seul un esprit maléfique aurait pu parvenir à lui faire croire à un talent inexistant, prétend-il, d'autant plus que chercher à divertir les foules avec des *histoires* (synonyme ici de *mensonge*) est un objectif pervers et autodestructeur.

Le narrateur comprend bien que son ami essaie de rationaliser son échec cuisant auprès des éditeurs et n'intervient que rarement, pour acquiescer : oui, quelle vilaine clique d'incompétents que ces éditeurs de la Nouvelle-Angleterre; oui, écrire de la fiction équivaut à un amusement stérile. Bien entendu, il discerne la mauvaise foi d'Oberon, qui s'exprime avec la fausse modestie de l'auteur incompris à peine déguisée sous la morale puritaine qui aimerait se faire contredire, mais il n'arrive pas à le faire, étant donnée la piètre qualité des « sketches ». Qu'il les brûle, bons débarras, et qu'on n'en parle plus.

Le nœud du problème se retrouve dans le fait qu'Oberon, après avoir lancé son manuscrit dans les flammes, croit y apercevoir le visage du diable, et ce juste avant qu'une voix ne retentisse dans la nuit, à l'extérieur, criant au feu. Oberon et le narrateur savent qu'une simple étincelle peut condamner la ville : par une nuit pareille, le feu se répand rapidement, aidé par le vent et la sécheresse de l'air. Bientôt, tous les habitants sortent dans la rue, occupés avec le brasier, dans une confusion grandissante, et la nouvelle se clôt sur l'exclamation extatique d'Oberon qui a brusquement la certitude que ses écrits, propulsés en flammes dans la cheminée, par le diable, ont finalement eu une influence sur les hommes : « Here I stand, – a triumphant author! Huzza! Huzza! My brain has set the town on fire! Huzza⁹! »

Si en 1835 Hawthorne est un jeune inconnu de trente ans qui ne revendique même pas la paternité de ses textes, et qui s'identifie probablement à la figure d'écrivain incompris et maudit de sa nouvelle (du moins dans un sens ironique et par fausse modestie), vingt ans après le voilà devenu un auteur réputé qui a des opinions politiques et littéraires bien arrêtées. À cette époque il réclame le droit de confondre le public et de le malmener, en développant de plus en plus l'opposition esthétique entre son art du « romance » et les niaiseries sentimentales du « novel », alors qu'il navigue entre le désir de faire une littérature

⁹ Nathaniel Hawthorne, « The Devil in Manuscript ». *Op. cit.*, p. 69.

désengagée, pure exploration de l'humanité, et ses multiples obligations politiques au sein du Parti démocrate. La création d'Oberon, d'abord, et sa réactualisation ensuite, dans un contexte bien différent, est une des nombreuses manières permettant de comprendre le rapport qu'Hawthorne entretenait avec la littérature de fiction comme mode d'expression contradictoire, comme moyen de subversion et surtout comme force éminemment négative.

Il y a, chez Oberon, le germe de la vision paradoxale de l'écrivain et de son rôle, qui traversera l'histoire de la littérature américaine, et bien évidemment l'histoire de sa représentation. À la fois dangereux (il a du pouvoir et de l'influence socialement, il a donc un devoir moral, voire didactique) et toujours en danger de se perdre (dans la superficialité, la facilité, la légèreté, le sensationnel), il n'est pas totalement certain de ce qu'il cherche à accomplir, tout en craignant le pacte faustien que l'acte d'écrire représente, son « horreur » diabolique en puissance. Par là, Oberon correspond à ce que Leslie Fiedler décrivait déjà dans *Love and Death in the American Novel*, en 1960, et qui résonne jusqu'à aujourd'hui :

However shoddily or ironically treated, horror is essential to our literature. It is not merely a matter of terror filling the vacuum left by the suppression of sex in our novels, of Thanatos standing in for Eros. Through these gothic images are projected certain obsessive concerns of our national life: the ambiguity of our relationship with Indian and Negro, the ambiguity of our encounter with nature, the guilt of the revolutionist who feels himself a parricide – and, not least of all, the uneasiness of the writer who cannot help believing that the very act of composing a book is Satanic revolt¹⁰.

Pour le personnage-écrivain Oberon, mettre le feu à ses manuscrits est tout à la fois un signe de résignation devant le cul-de-sac d'une littérature nationale qui se refuse à lui, qui se fera sans lui, et un dernier geste de soumission au pouvoir de ses idées et de son imagination, auquel il a envie de croire, lui le génie incompris. Jusqu'au point où mettre le feu à la ville, ce geste inattendu, devient une forme de consolation : par la destruction, il aura eu un impact.

Dans ses livres subséquents, Hawthorne essaiera encore et toujours d'attiser le feu, de provoquer ses lecteurs, soit en explorant les résurgences d'un passé trouble dans l'espace social, soit en parodiant sardoniquement les prétentions utopiques de ses contemporains, mais

¹⁰ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. *Op. cit.*, p. 27.

il ne s'approchera plus d'aussi près d'une réelle autoréférentialité du processus créateur et des frustrations qui en découlent. Son roman *The Blithedale Romance*, narré par le poète Miles Coverdale, contournera la question de l'écriture de façon délibérée. Tout de même, il se plaindra beaucoup, dans sa correspondance, du manque de jugement du public, plus intéressé par les romans sentimentaux que par les écrits sérieux comme les siens. En 1852, au moment où il publie pour une seconde fois le conte « *The Devil in Manuscript* » (cette fois dans un recueil officiel, sous son propre nom), dans lequel un jeune écrivain abandonne ses prétentions littéraires, il est au sommet de son art romanesque. C'est l'année de *The Blithedale Romance*, qui suit de près le succès inespéré de *The Scarlet Letter*, ce livre qu'il avait lui-même décrit comme « a positively hell-fired story¹¹ ».

2.2 HELL FIRED & WICKED BOOKS

Incidentement, cette année 1852 est celle de la parution du grand bestseller de Harriet Beecher Stowe *Uncle Tom's Cabin*¹², réquisitoire contre l'esclavage et contre le consensus hypocrite qui dominait le discours politique. Mièvrerie féminine pleine de bons sentiments, comme aurait pu le dire Hawthorne, le roman de Beecher Stowe est pourtant le livre qui mettra vraiment le feu aux poudres et dont on dira pendant plus d'un siècle qu'il a causé cette guerre civile qui a failli détruire l'Union.

Et c'est également l'année du *Pierre; or The Ambiguities* de Herman Melville, livre étrange s'il en est, qui ne détruira rien d'autre que la réputation déjà chancelante de son auteur. *Moby Dick* n'avait rien fait pour redorer son image auprès des critiques et du public, qui attendaient avec impatience (ou plutôt, avec patience) un autre livre dans la veine de *Typee* ou *Omoo*, documents exotiques des mers du sud, relations de voyageurs et descriptions tropicales.

¹¹ Cité dans Alfred Kazin, « A Genius of Dark Necessity », *New York Times*, 21 septembre 1980. <<http://select.nytimes.com/mem/archive>> (page consultée le 6 juin 2012).

¹² Paru sous forme de feuilleton à partir du 5 juin 1851, publié en livre en mars 1852.

Résultat de sa rencontre électrisante avec Hawthorne, de l'effet que ce dernier a eu sur son ambition littéraire, et sur la façon dont il percevait son rôle de créateur¹³, *Moby Dick* était déjà un livre difficile, que Melville qualifiait de « wicked », un des premiers exemples du fourre-tout totalisant et englobant qu'allait devenir le roman ambitieux de l'Amérique au cours des décennies suivantes, mais ce n'était rien comparé à *Pierre*, son roman du poète idiot et du poète face à l'idiotie.

Profondément déçu et blessé dans son orgueil par la réception de *Moby Dick*, Melville exulte et se lance dans la rédaction d'un nouveau roman qui viendra le venger du traitement qu'il a reçu de ses éditeurs et de ses lecteurs : un livre qui sera si méchant et infect que personne ne saura rester indifférent. *Pierre* est en effet une œuvre extrêmement difficile d'accès, cynique et abjecte dans son traitement des thèmes abordés (l'inceste, l'ambition littéraire, le relativisme moral) autant que dans la manière de les aborder. On a de la difficulté à comprendre comment Melville pouvait croire que les gens apprécieraient un livre aussi dérangeant. *Pierre* est insaisissable et ironique jusque, dirait-on, dans sa substantifique moelle : sa trame autoréférentielle en pavillon des miroirs. Là où *Moby Dick* était un « wicked book », on pourrait dire de *Pierre* que c'est un livre profondément négatif¹⁴. Pour William Charvat et d'autres, c'est également le livre qui a « sorti » Melville de la foi en l'écriture, dans un acte de désillusion et de désespoir : « [...] he was inviting the reader to share what was apparently his own loss of faith in fiction itself. If, as Charles Feidelson has

¹³ Si l'on en croit ses lettres à Hawthorne, qui ont survécu, contrairement aux réponses de ce dernier.

¹⁴ Dans un essai récent, Patrick Tillard fait remonter le concept d'écriture négative jusqu'à la figure de Bartleby, créée par Melville en 1853, un scribe qui tombe petit à petit dans une indifférence totale face à ses obligations sociales et à son travail. Comme Tillard l'explique bien, par contre, le germe de Bartleby se trouve probablement dans l'expérience désastreuse qu'a été la réception de *Pierre* : « Il persiste donc à être lui-même jusqu'au désastre éditorial et vend en huit mois à peine trois cents exemplaires de *Pierre ou Les ambiguïtés* (1852), qui peut être lu, il est vrai, comme la description d'une amitié passionnée, non loin des amours interdites et de l'inceste dans une société américaine intensément porteuse de valeurs puritaines. Son rejet et ses échecs, il les traitera à travers le prisme d'une dignité méprisante. » [Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs*, Montréal, Le Quartanier, 2011, page 32] J'irais plus loin en affirmant que déjà, à l'intérieur de *Pierre*, on retrouve un profond désaveu de l'écriture et des visées de l'art.

argued, Melville wrote himself out of his belief in his craft, Pierre's suicide can be taken as a symbol of Melville's professional self-destruction¹⁵. »

Aujourd'hui pourtant, il a acquis un statut canonique en tant que pièce centrale et problématique du corpus melvillien. D'après Sacvan Bercovitch, *Pierre* est indispensable à l'histoire littéraire américaine :

Pierre is a major text not only in but about American literary history. Or more accurately, it is a story about the reciprocities among all these terms : about literary history in America (the literary market at mid-century, transatlantic Romanticism, nationalist aesthetics); about the *literary* history of the "American" (the rhetoric of "self-reliance," "self-made," "independence," "representative American"); about the history of "the literary" in America (including the symbolic mode that Melville inherited, along with Emerson and Hawthorne); and about "America" as literature made history, text become context¹⁶.

Il m'intéresse ici pour ces raisons (et tous ces guillemets), bien entendu, mais aussi parce que Pierre, le héros, est une des figures les plus influentes de l'histoire littéraire américaine, et parce que le traitement réservé à celui-ci par le narrateur du livre annonce la tendance qu'auront les écrivains à mépriser affectueusement leurs « alter ego », de William Dean Howells à Steven Millhauser, en passant par Saul Bellow et William Gaddis. En effet, le jeune Pierre Glendinning, tel qu'il nous est présenté par la voix narrative, est le prototype de l'auteur génial et raté en même temps, qui porte en lui les germes d'une œuvre et s'y prend de la mauvaise façon pour la mener à bien. Là où *Moby Dick* est le précurseur de l'ambition démesurée qui caractérise l'épopée du Grand roman américain, *Pierre* est le vrai début, aussi pathétique soit-il, de la représentation de l'écrivain au travail en Amérique.

Pourtant, Pierre ne « devient » écrivain qu'aux trois quarts du récit, alors que Melville n'a mentionné jusqu'alors en aucune façon ses velléités poétiques. Tout au plus a-t-il fait référence à l'éducation libérale qu'a reçue le jeune homme, qui est lettré et qui a une sensibilité de poète. Ainsi s'ouvre le Livre XVII :

¹⁵ William Charvat, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Columbus, Ohio State University Press, 1968, p. 253.

¹⁶ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent. Op. cit.*, p. 247.

In the earlier chapters of this volume, it has somewhere been passingly intimated, that Pierre was not only a reader of the poets and other fine writers, but likewise – and what is a very different thing from the other – a thorough allegorical understander of them, a profound emotional sympathizer with them; in other words, Pierre himself possessed the poetic nature; in himself absolutely, though but latently and floatingly, possessed every whit of the imaginative wealth which he so admired [...]¹⁷

Cette étrange construction narrative a été expliquée par certains comme un ajout de dernière minute fait par Melville pour contrarier ses éditeurs en insérant ce discours cynique sur le monde des lettres, l'hypocrisie de ses commanditaires et le romantisme pathétique de ses exécutants¹⁸. Qu'il en ait été ainsi ou non, l'effet de décalage créé entre la trame de fond psychologisante et les passages (qui semblent en effet un peu plaqués) où Pierre joue à l'écrivain, au péril de sa santé physique et mentale, ajoute à l'impression de chaos à peine contrôlé (certains aimeraient parler d'entropie) qui caractérise l'ensemble de la structure narrative de *Pierre*. Que ces fameux passages aient leur place ou non dans l'œuvre ne change pas grand-chose, en fin de compte, pour un livre dont la seule affirmation qu'on puisse faire avec tant soit peu de certitude, c'est que Melville savait très bien ce qu'il voulait : vendre.

Melville had been betrayed by the success of his earliest novels, pseudo-documentaries of escape from bourgeois life, into believing that it would be someday possible for him to earn his living as a writer; and in none of the works written at the peak of his powers is he innocent of some attempt to adapt them to the market. "Dollars damn me," he said quite frankly of his situation. Of all his novels, however, *Pierre* is the most deliberately aimed, in its opening pages at least, at the largest potential audience, which is to say, the female one¹⁹.

Les effets narratifs, dans *Pierre*, sont si délibérés, si calculés dans l'optique double et contradictoire de plaire au public et de démolir symboliquement l'industrie de la littérature

¹⁷ Herman Melville, *Pierre or The Ambiguities*, dans *Pierre, Israel Potter, The Piazza Tales, The Confidence Man, Uncollected Prose, Billy Budd*. New York: The Library of America, 1984 [1852], p. 286.

¹⁸ Voir l'édition « Kraken », préparée par Hershel Parker, dans l'introduction de laquelle le critique explique la chronologie et la genèse de *Pierre*, afin de justifier l'élagage des parties concernant Pierre en tant qu'auteur. Je revendrai sur les hypothèses de Hershel Parker dans les pages qui suivent.

¹⁹ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. *Op. cit.*, p. 241-242.

telle qu'elle s'ébauchait à l'époque, qu'on a du mal à saisir la portée de ses fameuses *ambigüités* qui traversent le texte, qu'elles soient formelles ou thématiques.

En empruntant d'un côté à la *structure romanesque* typique du « sentimental novel », avec ses meurtres passionnels, ses idylles amoureuses, ses discours moralisateurs, et de l'autre au *vocabulaire romantique* du transcendantalisme et du « self-reliance » emersonien; en opérant une diffraction de la voix narrative et un dédoublement de la figure auctoriale, Melville refuse au lecteur toute emprise rationnelle ou même émotive sur le monde qu'il met en scène. Dans un certain sens, *Pierre* ne se décrit correctement que par la négative : ce n'est pas un roman sentimental puisque sa morale est plus que douteuse, ce n'est pas non plus un roman de l'écriture puisque Pierre est un imposteur entouré de lâches et d'hypocrites. Ce n'est pas non plus un roman comique, au sens où on s'amuserait gentiment avec l'auteur aux dépens de son personnage. Ces impressions négatives surgissent entre autres parce que l'Auteur, en tant qu'instance morale des codes littéraires du XIX^e siècle, n'est pas identifiable, ni réductible, à cette voix contradictoire qui s'exprime, qui pontifie, qui juge et condamne, en exaltant son propre langage et sa propre finalité expressive.

F. O. Matthiessen décrivait le livre comme « the most desperate in our literature, since Pierre's sufferings were very much his author's own²⁰ ». Mais *Pierre* recèle bien plus d'ambigüités indirectes que de souffrance directe, et l'examen attentif du passage entre « the author » et « Pierre's sufferings », porte à croire que ce dernier grand roman de Melville n'est peut-être pas tant le plus *désespéré* que le plus *étrange* jamais écrit par un Américain.

2.3 LE KRAKEN : *PIERRE; OR THE AMBIGUITIES* (1852)

Si, comme le prétend Hershel Parker, dans son édition « Kraken » de 1995, le personnage de Pierre n'aurait jamais dû être un écrivain, et qu'on accepte de lire le roman en faisant abstraction de ces passages, on se retrouve devant une trame typique de ce

²⁰ F. O. Matthiessen, *American Renaissance*. Oxford : Oxford University Press, 1974 [1941], p. 471.

qu'Hawthorne appelait alors péjorativement un « novel », et qui se décline comme suit. Pierre Glendinning, jeune héritier vivant sur une propriété à Saddle Meadows, au nord de l'état de New York, heureux fiancé de Lucy Tartan, voit sa vie de famille chamboulée par l'apparition de la mystérieuse Isabel, qui prétend être sa demi-sœur, et dont il tombe éperdument amoureux. Après avoir rompu ses fiançailles, Pierre se sauve avec Isabel, prétendant qu'ils se sont mariés afin de lui offrir son nom et ainsi lui éviter la disgrâce de la bâtardise. Ils s'installent en ville où Pierre tente de devenir indépendant financièrement. Les deux indigents, réfugiés dans une vieille église reconvertie en logements insalubres où vivent artistes et excentriques, sont plus tard rejoints par Lucy qui prétend ne pouvoir vivre sans Pierre. Elle apprendra peu à peu la vérité sur les relations entre celui-ci et Isabel. Commence alors un étrange ménage qui mènera, de drame en drame, de révélation en révélation, à la mort de quatre personnes, dont les trois protagonistes, suicidés dans une cellule de la prison où Pierre vient d'être arrêté pour le meurtre de son cousin, Glen Stanley, nouveau fiancé de Lucy.

Pierre est donc le récit sentimental et sensationnaliste d'une passion interdite, sur fond de maniérisme gothique et de découvertes identitaires macabres. À la première lecture, le livre se présente comme un effort conscient visant à emprunter les codes narratifs en vogue, avec leurs images de filiation secrète, leurs victimes éplorées, leurs connotations d'aventures incestueuses, leur discours déterministe sur le destin tragique d'un héros à la recherche de la vérité. Melville était persuadé que *Pierre* possédait tout ce qu'il fallait pour se vendre; il l'avait décrit dans une lettre à Sophia Hawthorne comme « a rural bowl of milk » et à son éditeur comme étant « very much more calculated for popularity than anything you have yet published of mine²¹ ». Pourtant, les premières critiques furent désastreuses qui, d'une part, démolirent une trame jugée ultra-conventionnelle et, d'autre part, traitèrent Melville de fou et d'insensé. Cette réception double et contradictoire (souvent dans les mêmes articles), comme si les journalistes s'étaient sentis attaqués personnellement par l'œuvre, dans leur intelligence et dans leur moralité, démontrait bien à quel point le projet de *Pierre* était non seulement

²¹ Cité dans *The Writings of Herman Melville, volume seven : Pierre; or, The Ambiguities*. New York, Northwester-Newberry edition, 2000, p. 366-367.

incompris, mais qu'il était impossible à comprendre, tellement il était désarticulé, écartelé par des objectifs irréconciliables²².

William Charvat, dans son enquête sur la profession d'auteur au XIX^e siècle, expliquait ainsi cet écartèlement à l'œuvre dans *Pierre*, qu'il reliait à des tensions entre l'artiste et son public inhérentes à la représentation de l'écrivain :

From Irving and Longfellow to James and beyond, one of the symptoms of friction between the American writer and his public has been his tendency to write about writing – to write poems about poems and fiction about novelists. Though such works vary widely in tone from defensiveness to a guilty deprecation of art itself, they all derive from the sense that the writer is different from people and that people resent him for it. He has often attempted to minimize that difference, as Poe did when he described the writing of "The Raven" as a purely rational process. Just as often he has allied himself with people against writers. It is a sure sense that impels a James Whitcomb Riley to attack poets and a Herman Wouk to make villains of artist and intellectuals. Melville, like Henry James in his short stories of the nineties, took the offensive, and, particularly in *Pierre*, made the embattled genius a hero and a martyr. This is the book which shut him off from any further serious consideration by contemporary critics, and the public's rejection of it was conclusive : it took Harpers 35 years to sell 1,800 copies. Considering Melville's original intention in writing it, it was an incredibly blundering and perverse performance for a professional writer²³.

En effet, à qui et à quoi Melville s'attaquait-il donc, en entreprenant cette « performance perverse » consistant à raconter une histoire insensée, qu'il ridiculisait et minait au fur et à mesure, par l'entremise de la voix élitiste et cynique de son narrateur? Quelle était l'idée maîtresse derrière ce second opus monstrueux que, dans une lettre à Hawthorne datée de 1851, peu après la sortie de *Moby Dick*, Melville jugeait bien plus dangereux que la fameuse

²² L. Fiedler adapte au langage du XX^e siècle cette impression que les critiques de 1852 n'arrivaient pas à cerner : « It is pseudo-Shakespearean rant, the rhetoric of the cheapest gothic melodrama, a theatrical debasement of the pure Faustian cry of terror; but beneath its superficial falseness, there is at work an insidious attack on the platitudes of Romanticism, which has made of fraternal affection the symbol of an impossible purity. » [Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. Op. cit., p. 421.]

²³ William Charvat, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Op cit., p. 273.

baleine blanche : « So, now, let us add Moby-Dick to our blessings, and step from that. Leviathan is not the biggest fish ; – I have heard of Krakens²⁴. »

Une chose est sûre, l'instabilité du discours narratif traverse l'œuvre de part en part. La grandiloquence de la voix qui raconte les déboires de Pierre est doublée d'un discours sous-jacent sur l'arrogance d'une telle posture narrative, qui se refuse non seulement au lecteur et à sa sensibilité, mais également à l'entendement de son propre personnage. Le narrateur s'exprime ainsi, en décrivant Pierre :

When in his imaginative ruminating moods of early youth, Pierre had christened the wonderful stone by the old resounding name of Memnon, he had done so merely from certain associative remembrances of that Egyptian marvel, of which all Eastern travelers speak. And when the fugitive thought had long ago entered him of desiring that same stone for his head-stone, when he should be no more; then he had only yielded to one of those innumerable fanciful notions, tinged with dreamy painless melancholy, which are frequently suggested to the mind of a poetic boy²⁵.

Cette voix qui semble surgir d'outre-tombe nous parle de Pierre avec une surenchère de références et de vocabulaire qui sonne automatiquement comme de la condescendance, à la fois pour le personnage et pour le public auquel le texte est destiné en apparence par ses thèmes et par le déroulement dramatique du récit. David S. Reynolds affirme que Melville, en jouant sur l'ambiguïté du destinataire, s'est peut-être aliéné tout le monde :

Perhaps he wanted to attract both those who loved Conventional novels like *The Wide, Wide World* [...] and those who consumed Subversive exposés like *The Quaker City* [...]. Whatever his motivations, the fact is that by fusing the two realms he produced a highly explosive mixture that gave little pleasure to either class of readers²⁶.

La voix dans *Pierre* est aux antipodes de celle d'Ishmael (même quand celui-ci s'efface en tant que personnage prenant part à l'action pour mieux observer ses camarades d'infortunes et octroyer à leur aventure un aspect mythique), qui décrit Ahab, si on veut, en

²⁴ Cité dans Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. *Op. cit.*, p. 243. La lettre dans son intégralité est disponible en ligne : <<http://www.melville.org/letter7.htm>> (page consultée le 6 juin 2012).

²⁵ Herman Melville, *Pierre; or The Ambiguities*. *Op. cit.*, p. 161.

²⁶ David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance*. New York, Knopf, 1988, p. 159.

contre-plongée, alors que le narrateur de *Pierre* regarde la scène du haut de son érudition classique et de son sens aiguisé de la tragédie, traçant le destin de son héros comme s'il composait le jugement dernier.

Au-delà d'une lecture événementielle, *Pierre* devient donc le récit d'une voix narrative qui se moque de ce qu'elle raconte et de son personnage. Elle se moque également de sa propre éloquence. C'est une voix qui, obliquement, insidieusement, répète sans cesse son mépris pour un lecteur (ou une lectrice) qui lirait *ce genre de choses*, pleines de rebondissements grotesques, d'explications psychologiques exaltées, de motifs surfaits, d'emprunts éhontés au romantisme allemand comme à la tragédie élisabéthaine. Bien sûr, ce métatexte qui sous-tend *Pierre* n'est jamais aussi envahissant que dans les pages concernant le protagoniste en tant que jeune auteur travaillant à sa propre œuvre, et Melville y est très incisif dans sa critique de l'institution littéraire, jusqu'au point où son texte sonne faux. Pourtant, il serait néfaste de croire, comme le prétend Hershel Parker, que *Pierre* aurait une « essence » véritable en dehors de ces passages et qu'il vaudrait mieux ne pas les considérer. Voir le roman tel qu'on le connaît comme un ensemble construit, malgré le fait que ces pages aient été ajoutées après coup par l'auteur, et sous l'emprise de la frustration, n'est peut-être pas l'hérésie critique qu'y décèle Parker :

For readers of *Pierre* as originally published but not as originally completed, the aesthetic lesson of my evidence is that it is folly to look for ways of seeing the *Pierre* as author theme as unified with the rest of the book. To find unity in the mixed product of ecstatic confidence and reckless defiance after failure is to trivialize Melville's aspirations, his achievement, and his wrecking of that achievement – to dehumanize Melville as a man and an artist²⁷.

En vérité, dans sa minutieuse analyse génétique du roman, Parker refuse d'admettre que d'enlever au héros sa vocation de poète, aussi superficielle soit-elle, ne change pas grand-chose à l'ambiguïté fondamentale de *Pierre*. Cette ambiguïté, comme l'a bien démontré Sacvan Bercovitch dans son essai *Pierre, or the Ambiguities of American Literary History*, s'inscrit dans l'ensemble des niveaux du texte et empiète sur la lecture analytique, bien au-

²⁷ Hershel Parker, dans Herman Melville, *Pierre; or The Ambiguities; the Kraken edition; edited by Hershel Parker*. New York, HarperCollins, 1995, p. xlii.

delà des passages autoréflexifs sur l'écriture et la vocation d'écrivain. Que ces passages aient été ajoutés après coup, qu'ils soient le résultat d'une profonde frustration ou non, ils *ajoutent* au texte, dans la mesure où ils accentuent de façon radicale son aspect le plus prégnant et sa question la plus perturbante : pourquoi diable écrire de la fiction aux États-Unis d'Amérique? Et c'est pour cette raison qu'il est justifié de s'y intéresser.

Que ce soit par l'entremise d'une attaque virulente contre les « mauvais livres » détenant le quasi-monopole du marché ou par la création ironique d'un mauvais auteur incapable de se percevoir correctement dans ses capacités autant que dans son ego, il y a peu de doute sur le fait que *Pierre* est une somme chaotique et déchainée, et ce du début à la fin. La « great failure²⁸ » qu'il représente pour la carrière de Melville ne se situe *pas seulement* dans l'incorporation un peu bâclée de la figure du « self-made poet » qu'est Pierre Glendinning, à laquelle j'en viens maintenant.

2.4 LE « SELF-MADE POET » : PIERRE GLENDINNING

D'un point de vue biographique, il y a peu de liens à faire entre le personnage de Pierre et son auteur, si ce n'est dans le fait qu'ils sont des autodidactes. Ni Herman Melville ni Pierre Glendinning n'ont reçu une éducation littéraire en bonne et due forme, mais la ressemblance s'arrête ici. Là où le premier, après la ruine de sa famille, s'est engagé très jeune comme matelot et a parcouru les mers sur des baleiniers, une expérience qui lui a donné l'impulsion requise pour lancer sa carrière de romancier (et que la rédaction du roman *Pierre* devait, en théorie, redémarrer sur des bases neuves), le second est décrit comme un être assez superficiel qui n'a jamais eu à souffrir de la pauvreté et qui écrit pour le plaisir que lui procure les compliments reçus en retour. Là où le premier, au terme d'un apprentissage rude sur les navires marchands et les baleiniers, s'est fait romancier de l'exotisme et des voyages

²⁸ F. O. Matthiessen, *American Renaissance. Op. cit.*, p. 487 : « Nevertheless, if *Pierre* is a failure, it must be accounted a great one, a failure in an effort to express as honestly as possible what it meant to undergo the test 'of a real impassioned onset of Life and Passion.' »

initiatives, le second s'est fait poète maudit après s'être catapulté dans une vie de misère, à cause d'une action chevaleresque et grandiloquente.

Melville offre, à travers le personnage de Pierre, non pas un accès à sa propre personnalité, mais plutôt un commentaire virulent sur la légitimité littéraire, sur l'inspiration poétique et sur l'imbécilité profonde de la critique. Le roman nous dévoile certes la formation d'un écrivain, mais ce dernier n'est qu'un prétexte pour ironiser sur l'absurdité de toute ambition et devient objet de dérision à partir du moment où on sait qu'il n'a ni le talent ni l'honnêteté intellectuelle pour arriver à ses fins. Là-bas, chez lui, on a bien vanté ses écrits, mais ici, dans la grande ville (ou plutôt dans la grande trame du roman tel que narré par une entité qui sait reconnaître l'hypocrisie et la vanité et ne se gêne pas pour les dévoiler au lecteur), on n'est pas dupe, et on se chargera de le lui faire comprendre. Pierre est donc le premier écrivain fictif de la littérature américaine à être confronté à la dure réalité d'un milieu littéraire élargi; il est le premier d'une importante série de jeunes hommes qui quitteront le relatif succès connu en « province » pour se rendre dans la « capitale », le centre du monde, et s'apercevoir qu'ils n'ont pas ce qu'il faut pour y survivre.

On ne peut pas parler de réalisme et il n'y a pas, dans *Pierre*, de description détaillée d'un champ littéraire²⁹. Les seules manifestations concrètes de celui-ci apparaissent dans des lettres envoyées par des éditeurs et des critiques, lettres qui sont en soi l'envers d'une représentation fidèle dans la mesure où leur aspect parodique est évident³⁰. Par contre, la voix

²⁹ Si tant est qu'il soit possible de parler de « champ littéraire » aux États-Unis à l'époque de Melville, au sens où Bourdieu le définit. On parlerait plutôt d'un *proto*-champ littéraire, dont un aperçu nous est offert ici par Daniel Aaron : « Amateurs, whether scholars, preachers, lecturers, lawyers, journalists, housewives, or gentlemen of leisure, wrote most of what might be called "literature" and with few exceptions could not afford to devote their full time to literary work. Some lived in the West and South. The majority, and certainly the best known, were concentrated in New England and the Middle Atlantic states. Taken as a whole, they probably formed as nationalistic a group as could be found in the country in spite of their regional prejudices and parochialism. They shared a hope for a national culture, resented foreign slurs, complained of public indifference to intellectual and artistic pursuits. » [*The Unwritten War, American Writers and the Civil War*. New York, Oxford University Press, 1973, p. 1] La description par Melville de l'entourage littéraire de Pierre correspond tout à fait à cette atmosphère.

³⁰ À titre d'exemple, cet extrait d'une lettre admirative d'une maison d'édition récemment fondée par deux anciens commerçants de tissus, reçue par le jeune Pierre, qui démontre bien à quel point la voix narrative du roman est *singulière* : « The *fine cut*, the *judicious fit* of your productions fill us with

narrative envahissante s'appuie sur un échafaudage très complexe et très dense de citations voilées, de références et de critique de la médiocrité qui construisent peu à peu un « édifice littéraire » imposant, voire rebutant :

Melville here seems to take perverse satisfaction in abusing, satirizing, and insulting the reading public and its representatives – editors and publishers. He excoriates the kind of novels that they make popular. He accuses them of "unforgiveable affronts and insults" to great authors like Dante in the past; of missing the "deeper meanings" of Shakespeare; of judging literature as they do morals; of praising an author's worst books, or liking his best ones for the wrong reasons. The publishers who serve them are thievish illiterates. In short, "though the world worship Mediocrity and Common Place, yet hath it fire and sword for all contemporary Grandeur." But bad as the present is (it is a "bantering, barren and prosaic heartless age," which will not tolerate the serious), the future will be worse, for it will see "the mass of humanity reduced to none level of dotage"³¹.

Le discours du narrateur est emphatique par moments, caustique (voire cynique) à d'autres. Ses références sont obscures, il est cryptique, intemporel, international, ce qui lui donne l'apparence de se tenir délibérément hors du monde américain. Néanmoins, dans son examen minutieux des circonstances entourant la vie de Pierre, ses origines aristocratiques, sa tentative de geste romantique, son rapport à l'autorité et à l'écriture, il se retrouve ancré dans une profonde américanité.

En effet, comme les autres livres de Melville, *Pierre* est hautement allégorique et l'Amérique s'y dessine à travers des motifs et des métaphores plus que par des signes distinctifs ou des effets de réel. Cette description du domaine de Saddle-Meadows est éloquente sur ce point : « All the associations of Saddle-Meadows were full of pride to Pierre. The Glendinning deeds by which their estate had so long been held, bore the cyphers of three Indian kings, the aboriginal and only conveyancers of those noble woods and plains³². » À

amazement. The *fabric* is excellent – the *finest broadcloth* of genius. We have just started in business. Your *pantaloons* – productions we mean – have never been collected. They should be published in the Library form. The *tailors* – we mean the librarians, demand it. » [Herman Melville, *Pierre*. *Op. cit.*, p. 288-289 [je souligne]]. Comment expliquer, dans une lecture du roman qui demanderait la suspension de l'incrédulité, l'existence même de cette lettre, alors que ces correspondants hypothétiques ont délibérément laissé inscrites les marques de leurs lapsus professionnels?

³¹ William Charvat, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. *Op. cit.*, p. 252-253.

³² Herman Melville, *Pierre*. *Op. cit.*, p. 10.

l'aide de quelques puissantes images associatives, Melville résume l'ascendance de son héros et le distingue par son sang révolutionnaire et le rapport noble de sa famille aux autochtones.

C'est au milieu de cette Amérique un peu fantasmatique, un peu décalée, mais jamais complètement effacée, que Pierre devient cette figure emblématique du « self-made poet », en ce qu'il s'invente un rôle prépondérant et une destinée manifeste qui s'amalgame à celle de la nation. Un rôle auquel il va s'accrocher jusqu'à en mourir dans des circonstances tragiques, au point de négliger ses obligations matérielles, et une destinée à laquelle il va croire envers et contre tous, malgré les durs coups de la réalité. Sacvan Bercovitch explique bien la façon dont Pierre se distingue comme figure de l'autocréation et de l'autoproclamation américaine :

Above all Pierre is the representative American because of his incredible faith in words. He is the quintessential product of a culture founded on rhetoric : a "living proof text" (p. 16) of the belief that declarations can produce independence; that covenants and contracts can make community; that one can fashion one's own constitution by proclaiming and publishing it; and that one can then resolve the anxieties peculiar to this open-ended process by redirecting them into a constitutional process of continuing interpretation and reinterpretation, from one generation to the next³³.

Cette autocréation est inscrite à même le texte, dans son rapport contradictoire au pouvoir de l'écrit et à la grandeur de la création. Ainsi, de la même façon que la narration du roman de Melville dévoile sans avertissements les prétentions poétiques de Pierre, à la manière d'un rebondissement un peu désespéré, ce dernier se découvre une ambition sérieuse, après des vécus adolescentes, à partir du moment où il ne lui reste plus que son talent précoce comme moyen de subsistance : il aurait pu mener une existence tranquille auprès de Lucy et de sa mère adorée, mais ce sont les conséquences du geste altruiste qu'il a posé en sauvant Isabel de l'humiliation promise qui l'obligent à chercher le meilleur en lui-même et à composer une œuvre d'art sublime qu'il offrira au public. C'est donc dire que l'*abnégation* dont il a fait preuve lui donne accès à son *orgueil* créateur, et c'est peut-être dans ce paradoxe que se trouve l'ambiguïté fondamentale du livre et de son discours

³³ Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent. Op. cit.*, p. 289-290.

ambivalent sur l'écriture comme production d'un individu et sur la littérature comme produit de consommation.

Pierre est persuadé d'être à même d'offrir au monde quelque chose d'inédit qui s'approcherait d'une Vérité nouvelle, alors que le narrateur nous répète *ad nauseam* que son projet est voué à l'échec parce qu'il ne se comprend pas plus lui-même qu'il ne comprend les lois qui régissent le monde des livres et leur commerce :

For not only was it the signal misery of Pierre, to be invisibly – though but accidentally – goaded, in the hour of mental immaturity, to the attempt at a mature work, – a circumstance sufficiently lamentable in itself; but also, in the hour of his clamorous pennilessness, he was additionally goaded into an enterprise long and protracted in the execution, and of all things least calculated for pecuniary profit in the end³⁴.

Ce même narrateur, au début du livre XVII, « Young America in Literature », s'adresse au lecteur en lui expliquant que des deux grandes manières d'écrire des histoires – la première consistant à coucher sur le papier les circonstances au fur et à mesure qu'elles surviennent et la seconde à laisser le récit se déployer comme il l'entend, au gré des événements – il n'en choisit aucune : il écrit précisément comme il le désire, faisant fi des codes et des règles de l'art. Il est intéressant de comparer cette affirmation avec la façon dont le jeune et immature Pierre, seul à sa table de travail, aux prises avec l'ambition (et l'obligation contractuelle) de rédiger une « œuvre de maturité », sera décrit dans les chapitres qui suivent, lui qui est incapable de naviguer entre les forces d'une inspiration quasi divine et celles de l'institution littéraire naissante telle que représentée par des éditeurs commerciaux qui le répudient.

Comme je l'ai mentionné, le lecteur est d'abord informé de la sensibilité littéraire précoce du jeune homme, qui aurait déjà écrit et même publié quelques sonnets très bien reçus par la critique régionale. Pierre a non seulement du talent, il a déjà une *réputation* : on l'a invité à parler dans des clubs privés, on lui propose des avances pour la publication complète de ses œuvres (qui se résument à quelques sonnets). Il se laisse désirer, il refuse, il

³⁴ Herman Melville, *Pierre*. *Op. cit.*, p. 392.

agit en dilettante. La littérature, plus précisément la poésie, pour Pierre, est un loisir, un amusement auquel il s'adonne surtout parce qu'il en récolte les fruits de façon instantanée : on l'apprécie et on reconnaît son inestimable génie, même s'il sait qu'il n'a pas éclos encore. L'héritier de Saddle Meadows n'écrit pas « comme il le désire », en sabordant délibérément les codes (ce que ferait un « auteur » cynique, aigri, rompu aux mille ruses et joutes pour le capital symbolique), mais « quand il le désire », allant même jusqu'à laisser traîner ses textes qui seront jetés au feu par la bonne pour servir de combustible :

For even at that early time in his authorial life, Pierre, however vain of his fame, was not at all proud of his paper. Not only did he make allumettes of his sonnets when published, but he was very careless about his discarded manuscripts; they were to be found lying all round the house; gave a great deal of trouble to the housemaids when sweeping; went for kindlings to the fires [...]³⁵

Il va sans dire que ce retournement ludique du motif du manuscrit jeté au feu (qu'on retrouve chez Hawthorne) témoigne bien de l'ironie qui traverse le dispositif narratif construit par Melville, alors que Pierre est d'abord décrit comme un dilettante adulé qui ne fait pas de cas de ses réalisations, puis comme un jeune égocentrique sans réel talent qui n'aurait en fait été célébré que par des incompetents. En effet, le livre suivant, « Book XVIII : Pierre, as a juvenile author, reconsidered », revient sur les qualités du héros en révélant que ses brefs écrits, aussi remarquables fussent-ils par des éditeurs, ne sont rien d'autre qu'un ramassis de lieux communs³⁶. Un jugement sans appel que le narrateur n'hésitera pas à réitérer quand il s'agira de décrire pour le lecteur l'effort cette fois-ci très sérieux du jeune Pierre afin de gagner sa vie au moyen de la littérature, installé dans sa mansarde, à la grande ville.

Fort de ses succès d'adolescence, de sa vision romantique de l'art et de sa relation chevaleresque avec Isabel, Pierre s'attelle à la tâche de rédiger ce que le narrateur appelle

³⁵ Herman Melville, *Pierre*. *Op. cit.*, p. 306-307.

³⁶ « Révéler » est le terme adéquat, puisque Melville écrit exactement le contraire de ce qu'il a écrit dans les pages précédentes. Son ironie est ici explicite : « Nor need it be added, that, in the soberest earnest, those papers contained nothing uncommon; indeed – entirely now to drop all irony, if hitherto any thing like that has been indulged in – those fugitive things of Master Pierre's were the veriest common-place. » [*Ibid.*, p. 300.]

une « œuvre de maturité », une grandiose autobiographie symbolique qui révélera le véritable sens de l'existence au-delà des apparences trompeuses, des clichés, etc. Le lecteur apprend ces détails, encore une fois, par l'entremise du narrateur, dans une sorte de rencontre parfaite entre le discours indirect libre, le monologue intérieur et la jérémiade puritaine. On n'accède à la pensée de Pierre, à ses velléités d'écriture, qu'à travers le filtre de cette parole et de ce jugement sur lui, et c'est sans vergogne que le tribunal virtuel que nous sommes condamnera Pierre pour sa puérilité. Plus, on va même lire par-dessus son épaule afin de se moquer de ses efforts de composition autoréflexifs :

Some hours pass. Let us peep over the shoulder of Pierre, and see what it is he is writing there, in that most melancholy closet. Here, topping the reeking pile by his side, is the last sheet from his hand, the frenzied ink not yet entirely dry. It is much to our purpose; for in this sheet, he seems to have directly plagiarized from his own experiences, to fill out the mood of his apparent author-hero, Vivia [...] ³⁷

Au cours de ce passage précis, le dispositif narratif prend toute son ampleur : dans la duplication de la figure de l'écrivain, d'abord par Melville et ensuite à l'intérieur même de la diégèse par Pierre (et ce que cela comporte de critique sur l'idée même d'autoreprésentation), la voix narrative condamne simultanément Pierre le héros et *Pierre* le livre. Le héros dans son incapacité à incarner autre chose que l'idée pathétique et romantique qu'il se fait lui-même d'un poète; le livre dans son incapacité à être autre chose qu'un règlement de compte avec la littérature comme moyen de communication impossible entre un auteur frustré et son public ignorant.

Pierre devient cet artiste qui, comme Melville, s'est fait lui-même (c'est-à-dire sans l'apport d'une éducation particulière, contrairement à plusieurs de ses contemporains, comme N. Hawthorne ou H. W. Longfellow, deux célèbres diplômés de Bowdoin College), mais il démontre en même temps la futilité vaniteuse de toute entreprise littéraire, autant dans sa dimension égocentrique que dans ses prétentions à aller vers autrui : nul ne saurait se dépasser soi-même. Rappelons-le, Pierre est divisé entre deux motivations contradictoires, sur lesquelles il n'exerce aucun contrôle : « [...] the burning desire to deliver what he

³⁷ *Ibid.*, p. 352.

thought to be new, or at least miserably neglected Truth to the world; and the prospective menace of being absolutely penniless, unless by the sale of his book, he could realize money³⁸. »

Figure du poète autoproclamé, coupable de ce péché d'orgueil qui selon Leslie Fiedler serait un des fondements de la fiction américaine, prisonnier d'un roman faussement sentimental qui s'annule constamment dans son métadiscours sur les mauvais romans et l'imbécilité des critiques littéraires et du public consommateur de livres, l'apprenti écrivain Pierre sera condamné (au même titre que Melville lui-même par la critique, après *Moby Dick* et *Pierre*) pour avoir tenté d'écrire une œuvre d'une « qualité supérieure » qui ne répond pas aux standards moraux de son époque. Son manuscrit, taxé de débilité, d'athéisme, de blasphème, par les éditeurs qui le lui avaient commandé, ne paraîtra jamais. Perdu d'avance par l'hérésie qu'est en réalité le désir orgueilleux et vain de se faire poète afin de s'inscrire dans l'histoire universelle, et accusé par les lois du marché et du commerce, il arrêtera simplement d'écrire. Ce que d'aucuns croient qu'il n'aurait jamais dû commencer à faire.

2.5 L'ÉCRIVAIN AU DÉTOUR DE LA GUERRE CIVILE : DEUX EXEMPLES

Une des particularités du *Pierre* de Melville est son apparent détachement historique. Nulle part dans le livre on ne fait mention d'une connexion directe entre le passé familial glorieux de Pierre, son ascendance révolutionnaire, et le présent politique dans lequel il évolue. Sa plume et ses préoccupations esthétiques se détachent complètement des contingences sociales : il cherche un absolu qui les transcende. Pourtant, d'un point de vue sociohistorique considérant les contraintes éditoriales imposées respectivement aux écrivains et aux écrivaines, dire qu'il s'atèle à la composition d'une telle œuvre revient à dire que Pierre, en tant qu'homme, *peut se permettre* une telle ambition. Ainsi, loin d'être séparé de son environnement social et de son contexte historique, *Pierre* ne met pas simplement en scène un jeune écrivain aux prises avec l'imbécilité et la médiocrité ambiante caractérisant

³⁸ *Ibid.*, p. 329.

son époque, il montre aussi à quel point il existait une différence entre les potentialités masculines et féminines face à la création littéraire.

En deçà du discours (ironique ou non) sur l'art triomphant et la posture romantique du personnage-écrivain dans l'Amérique des années précédant la guerre civile, se retrouvent donc nécessairement des questions de déterminisme sexuel à propos des rôles et des limites implicites imposées à chaque sexe, jusque dans l'intimité du processus d'écriture, qui viennent nuancer des notions comme la superficialité et la profondeur de l'expérience, mais comme *Pierre* ne s'intéresse à ces questions qu'en creux, il faut maintenant chercher ailleurs.

On retrouvera cet ancrage sociohistorique chez deux romancières contemporaines de Melville ayant été parmi les premières à présenter à leur lecteur une forme d'autoportrait créateur : Fanny Fern, dans *Ruth Hall*, publié en 1854, et Augusta J. Evans, dans *St. Elmo*, publié en 1866. Une lecture de ces deux grands bestsellers de l'époque, le premier provenant du Nord officiellement abolitionniste d'avant-guerre et le second du Sud ruiné de l'après-guerre, permettra de bien cerner les enjeux qui occupaient l'imagination des écrivains en dehors des pures angoisses existentielles liées à la création, dans le contexte du développement du marché du livre, de la création d'une véritable littérature de masse et des relations politiques extrêmement tendues.

Pour Elaine Showalter, les années précédant la guerre civile sont critiques pour comprendre le développement de la littérature américaine en dehors du mythe créé par la Renaissance américaine de Matthiessen : « Looking at the 1850s as a period of art and expression in the age of Julia Ward Howe and Harriet Beecher Stowe [...] rather than Emerson and Whitman, we can see patterns obscured by the extremes of Matthiessen's model of elite art [...] »³⁹ Les personnages d'écrivaines de ces deux romans, opposés par leur régionalisme et leurs points de vue idéologiques, font partie des meilleurs témoins afin de comprendre les dynamiques sociales qui ont marqué ces années durant lesquelles, autant pour Matthiessen que pour Showalter, l'Amérique se transformait en profondeur. C'était la

³⁹ Elaine Showalter, *A Jury of her Peers : American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. New York, Knopf, 2009, p. 71.

naissance de la littérature américaine proprement dite, celle également des oppositions culturelles entre le « High » et le « Low », mais aussi celle des premiers efforts féministes venant s'arrimer aux réclamations de justice sociale et d'égalité par le biais de la condamnation de l'esclavage. À travers les romans d'écrivaines, ces conflits deviennent non seulement explicites, mais problématisés de façon exemplaire.

D'après Linda Huf, très peu de femmes auraient tenté l'expérience d'inventer des personnages d'écrivains. Afin d'expliquer pourquoi, elle avance l'hypothèse que l'écrivaine, faisant face à des difficultés déjà grandes afin de prouver sa légitimité au sein d'une communauté littéraire chauvine et phallocrate, cherche à éviter à tout prix d'être taxée d'impudeur, de mégalomanie et de narcissisme. La femme qui écrit des romans est décrite d'un côté par les élites morales et religieuses comme un être vulgaire qui s'écarte de son rôle traditionnel et qui ferait mieux de ne pas oublier ses devoirs, et de l'autre par ses « collègues » masculins comme une rivale n'offrant qu'un divertissement sans valeur littéraire à une masse ignorante de lecteurs avides de sensations fortes et de rebondissements sentimentaux. Pour elle, c'est donc prêter flanc aux attaques délibérées que de proposer un texte où le « métier » et la « vocation » sont illustrés à travers les pensées d'un personnage féminin qui pourrait leur être associé.

Et pourtant, malgré ce que prétend Linda Huf, les récits de Fanny Fern, d'Augusta J. Evans, et un peu plus tard ceux de Louisa May Alcott vont donner naissance aux États-Unis à une tradition féminine du roman de l'écrivain qui n'est pas négligeable. À l'aune des dernières histoires littéraires consacrées à la littérature féminine aux États-Unis, comme celle d'Elaine Showalter, on s'aperçoit qu'en réalité le personnage de l'écrivaine (ou du moins sa figure symbolique sous les traits d'une jeune femme aspirant à des valeurs proches de la « vie littéraire ») a été énormément traité par la fiction dite sentimentale des années 1850-60 : « Surprisingly, however, the figure of the literary woman, her happiness, sorrow, duties, and dreams, appeared in a variety of forms in women's writing of the 1850s, suggesting that novelists, too, were asking questions about the conflicts between domesticity and

creativity⁴⁰. » Ce qui d'après Showalter a donné lieu à une exploration de l'art au féminin dans les romans qui s'est poursuivie jusqu'à aujourd'hui. Si les enjeux féminins et masculins sont bien différents au départ, ils deviendront similaires à mesure que le contexte social et politique évoluera : du roman de la femme humble et sans ambition réelle, *forcée* d'écrire par des circonstances extérieures (financières, des suites de la mort du mari, par exemple), on passera, au XX^e siècle comme nous le verrons, au roman de l'écrivaine s'inscrivant dans la communauté littéraire au même titre que l'écrivain, se posant les mêmes questions sur la création, l'inspiration, et le rôle de l'artiste dans un espace social américain dynamique⁴¹.

Cela dit, Huf décrit très bien les différences fondamentales entre les romanciers fictifs masculins et leurs pendants féminins. En se basant sur l'analyse classique du *Künstlerroman* réalisée par Maurice Beebe en 1964, elle suggère cinq grandes distinctions qui semblent encore aujourd'hui assez justes. D'abord, la romancière fictive possède la plupart du temps des attributs physiques et psychologiques associés à la masculinité, comme l'intrépidité, la force de caractère, l'intelligence mathématique. Ensuite, là où le romancier fictif est angoissé par des pulsions créatrices contradictoires, divisé entre la vie des sens et le sens de l'œuvre, sa contrepartie féminine évolue dans un univers qui ne lui donne pas accès à ces questionnements. Ses angoisses sont d'ordre domestique : elle doit naviguer au quotidien entre ses devoirs matrimoniaux et son travail d'écriture. En troisième lieu, Huf parle d'une présence féminine antagoniste qui vient la plupart du temps contrebalancer l'intellectualisme de l'héroïne écrivaine, soit sous la forme d'une femme extrêmement dévouée ou au contraire frivole. L'équivalent masculin de cet antagoniste existe en tant qu'écrivain rival, servant de stimulant au héros. L'absence de muse vient en quatrième lieu, alors que la romancière fictive n'idéalise pas l'homme dans sa quête spirituelle et esthétique. Et finalement, la cinquième caractéristique se retrouve dans la définition de leur radicalisme respectif.

⁴⁰ Elaine Showalter, *A Jury of her Peers*. *Op. cit.*, p. 86.

⁴¹ Un développement similaire se produira du côté de la littérature Afro-Américaine et des autres minorités ethniques, dont les questionnements sur l'autoreprésentation seront de plus en plus enlignés sur ceux de la majorité blanche.

Pour Linda Huf, le roman de l'écrivaine est radical, malgré ses faiblesses dramatiques et son conservatisme langagier, dans la mesure où son combat est ailleurs. Là où les romans écrits par des hommes qui mettent en scène des écrivains reflètent une attitude négative et oppositionnelle, d'un côté, face à l'art et à l'ambition, de l'autre, face à l'environnement politique et social, leur équivalent féminin dévoile une forme de radicalisme sous-jacent peut-être encore plus intéressante, au sens où l'héroïne écrivaine se bat contre un système qui lui assigne une place et auquel on lui refuse l'adhésion :

The woman's artist novel calls for the smashing of the man-forged manacles on her sex. While the artist hero battles only the bourgeois and philistine (as Beebe has shown), the artist heroine combats a much more insidious banality. While the artist hero is only up against the banker and broker, the artist heroine is up against the wall. She challenges not only the Babbitt and boor, but also the bigot and bully – including the bone of her bones and flesh of her flesh, the very men she loves and who purport to love her⁴².

Dans cette lutte contre l'« insidieuse banalité » d'un système établi⁴³ se retrouve peut-être le véritable radicalisme du roman de l'écrivaine, comme nous le verrons chez Fanny Fern.

2.6 RUTH HALL (1854)

Il est bon de rappeler, avant d'aborder *Ruth Hall* plus en détail, que F. O. Matthiessen mentionne Fanny Fern (de son vrai nom Sara Parson Willis) dans le chapitre introductif d'*American Renaissance* :

Whitman set up and printed *Leaves of grass* for himself, and probably gave away more copies than were bought, whereas Longfellow could soon report (1857) that the total sales of his books had run to over three hundred thousand, and *Fern Leaves*

⁴² Linda Huf, *Portrait of the Artist as a Young Woman*. *Op. cit.*, p. 11.

⁴³ Hawthorne disait même que l'écriture et l'activité intellectuelle diminuent les attraits féminins à un point tel qu'il faut juger leurs œuvres avec un regard encore plus strict. Voir *ibid.*, p. 53.

from Fanny's Portfolio (1853), by the sister of N. P. Willis, sold a hundred thousand in its first year⁴⁴.

Ce passage, relu du point de vue de ce que *Ruth Hall* raconte, de façon semi-autobiographique et avec une ironie parfois dévastatrice, rend bien compte du fait qu'encore en 1941, une écrivaine comme Sara Willis, alias Fanny Fern, ne pouvait être plus que « la sœur » d'un autre, même pour un critique de la trempe de Matthiessen. La réputation de cet autre, de ce frère, en l'occurrence Nathaniel Parker Willis (fictionnalisé et décrit, dans l'univers narratif du roman, comme un dilettante mesquin du nom d'Hyacinth Ellet qui nuira à l'avancement de la carrière littéraire de sa sœur Ruth) était déjà plus que ternie à l'époque où Matthiessen écrivait, mais c'était un univers irrémédiablement masculin que ce dernier sacralisait : aucune femme ne s'y glissait autrement qu'en étant la sœur d'une lointaine connaissance d'Emerson, Thoreau et compagnie. Même Emily Dickinson n'appartient pas à la Renaissance américaine de Matthiessen.

Le cas de Fern est d'autant plus intéressant à revisiter dans cette optique, puisque si elle ne figure pas dans le grand récit de la formation de l'imaginaire littéraire américain, c'est paradoxalement *en raison* de son importance réelle dans l'évolution du champ littéraire et du développement du marché du livre en transition vers une économie capitaliste. Comme l'écrit David Dowling :

Fanny Fern's meteoric rise to fame occurred during a crucial stage in the development of capitalism in America. The changing market conditions met with the seismic ideological shifts regarding work and gender are at the heart of Fern's writing. Fern capitalized on the sudden rise in demand, and thus profit potential, for printed material that followed production and distribution advancements, making literature among the most lucrative industries on the 1850s⁴⁵.

Nathaniel Hawthorne reconnaissait chez Fanny Fern le « diable au corps » qui possède l'écrivain de talent, et *Ruth Hall* était pour lui un livre courageux qui osait regarder en face la condition féminine. Pour quelqu'un comme Hawthorne, qui condescendait ainsi à donner son

⁴⁴ F. O. Matthiessen, *American Renaissance*. *Op. cit.*, p. x. [Je souligne]

⁴⁵ David Dowling, *Capital Letters; Authorship in the Antebellum Market*. Iowa City, University of Iowa Press, 2009, p. 65.

appui (privé, mais pas public) à une artiste comme Fanny Fern, il n'y avait pas de problème fondamental à ce que le livre soit autobiographique et qu'il représente de ce point de vue la formation d'une écrivaine, pour la simple et bonne raison que celle-ci se voyait « forcée » d'écrire, non par ambition et/ou par inspiration divine, mais par obligation financière après la mort de son mari. La femme qu'est Ruth Hall se voit poussée à l'écriture, en dernier recours, sans autre but que de nourrir ses enfants. Sans compter le fait que, contrairement à sa créatrice, elle ne commettra pas la faute de goût d'écrire de la fiction : Ruth deviendra journaliste et le restera jusqu'à la dernière page du roman.

Comme Pierre Glendinning, Ruth Hall devient écrivaine tardivement dans la structure narrative. Après plus de la moitié du livre, le lecteur n'a eu droit à aucune information explicite quant à sa vocation artistique. On sait qu'elle a une sensibilité littéraire, rien de plus. La jeune Ruth Eller reçoit certes une éducation, mais qui la prédestine au mariage et à la domesticité, et elle trouve en effet le bonheur matrimonial en la personne de Harry Hall, qu'elle épouse. Celui-ci, mourant des suites d'une tuberculose foudroyante après lui avoir fait trois enfants (dont le premier meurt en bas âge), la laisse sans recours, avec deux jeunes filles à sa charge. Ce n'est qu'après avoir tout essayé afin de gagner son pain honnêtement et pouvoir élever ses filles de façon indépendante qu'elle se résoudra à tenter sa chance chez un éditeur de journaux. Elle a du talent, on le lui a déjà dit :

A thought! Why could not Ruth write for the papers? How very odd it had never occurred to her before? Yes, write for the papers – why not? She remembered that while at boarding-school, an editor of a paper in the same town used to come in and take down her compositions in short-hand as she read them aloud, and transfer them to the columns of his paper. She certainly *ought* to write better now than she did when an inexperienced girl⁴⁶.

Néanmoins, si la découverte de l'écriture se fait chez elle par une épiphanie, un moment de lucidité mêlé de désespoir qui ressemble à un « pourquoi pas? » et un « après tout », elle s'écarte sensiblement de Pierre plongeant dans la création d'une œuvre qu'il voudra transcendante et dans laquelle il se noiera, allant même jusqu'à faire passer le rôle de pourvoyeur qu'il s'était assigné au second plan, alors qu'il vit avec Isabel dans une misère

⁴⁶ Fanny Fern, *Ruth Hall*, New York, Mason Brothers, 1855, p 220.

épouvantable. Pierre, comme je l'ai mentionné, est ironiquement décliné comme le « self-made poet », celui qui, à la manière de la Déclaration d'indépendance, s'autoproclame, se libère de son ascendance, et se met à exister à travers une prise en charge unilatérale de la parole.

De son côté, Ruth, en toute humilité, et dans sa condition difficile de femme de lettres, ne saurait assumer une telle posture : elle ne peut s'autoproclamer, se « faire poète » elle-même par la seule force de son ambition, et doit donc passer par l'approbation de l'autre. C'est une donnée qui s'inscrit à la fois dans la psychologie du personnage créé par Fanny Fern et dans sa stratégie narrative, en ce que Ruth est le symbole même de l'humilité face à ses propres capacités. Mais si elle est ainsi dépeinte, c'est surtout pour éviter à sa créatrice les foudres de l'ordre établi. En effet, *Ruth Hall* est considéré comme un roman autobiographique, mais il diverge de la « vie » de l'auteure de façon radicale à partir du moment où le lecteur prend conscience du fait que Ruth n'aurait jamais écrit *Ruth Hall*, d'abord parce qu'il s'agit d'un roman (un genre proscrit par les bonnes mœurs dont elle se réclame) et ensuite parce qu'il s'agit d'un effort qui verse dans l'auto-indulgence, l'orgueil et des sentiments bas comme la rancune et la douce vengeance. Et là réside probablement la différence fondamentale entre Fanny et Ruth : dans cet écart entre l'affront au monde littéraire masculin que représente Fanny Fern (par son succès et son audace) et la pureté angélique inattaquable que représente Ruth Hall (par son absence de prétention et sa morale irréprochable).

Fanny Fern savait très bien que pour que son livre soit acceptable, son héroïne ne pouvait pas être comme Pierre, ni comme elle-même. Fern devait user de stratégie. Au choix insoluble de Pierre correspond l'obligation de Ruth qui ne perd rien de sa féminité et respecte ainsi les diktats conservateurs de son époque : « Writing women, Fanny knew, were considered an unfeminine lot. [...] She made her protagonist so faultless a wife, mother, and housekeeper that, unlike all other artist heroines we will meet, Ruth needs no ultrafeminine foil; she is her own ultrafeminine foil⁴⁷. » Ainsi, Ruth Hall ne se remariera pas, comme l'a

⁴⁷ Linda Huf, *Portrait of the Artist as a Young Woman*. Op. cit., p. 29.

fait Fanny Fern, deux fois plutôt qu'une. Ainsi, Ruth Hall n'écrira-t-elle pas de fiction, comme l'a fait Fanny Fern. En proposant le portrait d'une artiste autrement plus humble que celle qu'elle était elle-même, elle adoptait une posture stratégique que David Dowling décrit, en l'opposant à celle de contemporains comme Walt Whitman, comme une tentative de « self-promotion through self-effacement rather than self-aggrandizement⁴⁸. »

Si le combat du *Pierre* de Melville se livrait sur deux fronts simultanés, contradictoires et ambigus, ceux de l'ignorance crasse du public et de la supercherie profonde qu'est l'écriture en soi, le combat de *Ruth Hall* est à la fois plus modeste et plus direct. Ce n'est pas tant contre la stupidité des lecteurs que Ruth se bat, mais plutôt contre la cupidité, la méchanceté, le mépris *banal, ordinaire*, de ses contemporains. Qu'il s'agisse de son père, de son frère, de ses beaux-parents ou encore des éditeurs, les personnages de l'univers de Fanny Fern ne sont pas des êtres démoniaques et incultes, ils sont simplement incapables de la moindre empathie. Mesquins, égocentriques, élitistes, ils sont ce à quoi n'importe quelle femme qui désire s'émanciper doit s'opposer. Au milieu de cette engeance, le seul réconfort disponible pour Ruth, dans sa droiture, sera l'écriture journalistique, à travers laquelle elle pourra exprimer des opinions, raconter des anecdotes et conforter ses lecteurs dans les moments difficiles. Elle n'aspirera à rien d'autre, pas même à se venger de ses ennemis, à qui elle pardonne leur méchanceté. Sa créatrice, de son côté, exposera leur mesquinerie de manière plus qu'éloquente.

Dans la rencontre de cet environnement malsain plein d'une hypocrisie prête à implorer et de l'ingénuité (sans parler de l'ingéniosité) de Ruth se trouve le principal enjeu arrimant le texte au contexte social tumultueux de l'époque. En effet, si *Ruth Hall* ne peut se lire comme un roman politique, il s'agit sans aucun doute d'un roman engagé dans la *polis*. Elizabeth Cady Stanton, féministe et abolitionniste de la première heure, auteure de la célèbre

⁴⁸ David Dowling, *Capital Letters. Op. cit.*, p. 30.

Declaration of Sentiments de 1848, décrivait *Ruth Hall* comme « as much a slave narrative as Frederick Douglass's⁴⁹ ».

En fin de compte, cette façon détournée et machiavélique de réclamer pour la femme le plein droit à l'écriture fait du roman une lecture pertinente et agréable, encore aujourd'hui. La colère sous-jacente dans la description du « destin » et de la morale religieuse conservatrice, la lucidité caustique face à l'hypocrisie des hommes et des femmes qui peuplent l'univers patriarcal dans lequel évolue Ruth, la profonde contradiction entre le discours abolitionniste de certains commentateurs et leur traitement des femmes, la fragmentation très moderne de la narration, tous ces éléments participent du décalage que Fern arrive à créer entre sa propre posture intellectuelle et sociale et la figure d'écrivaine qu'elle met en scène. À travers l'image de l'ange domestique, seule possibilité de rédemption dans l'écriture de soi, cet acte égocentrique pardonnable chez l'homme, mais non chez la femme⁵⁰, Fanny Fern est parvenue un tant soit peu à faire vivre le diable qu'elle avait en elle.

2.7 *ST. ELMO* (1866)

Premier roman de l'après-guerre d'Augusta J. Evans, *St. Elmo* ne traite pourtant pas des horreurs du front, ni des combats politiques, ni même de l'atmosphère tendue qui pouvait régner sur le pays divisé durant les quelque vingt années précédentes de son histoire. C'est plutôt le récit intemporel d'une jeune orpheline dévote qui fera tout en son pouvoir pour s'éduquer, devenir indépendante, afin de réaliser son rêve d'écrire des livres qui serviront à aider et à élever ses contemporains, et qui sera confrontée bien vite aux irréconciliables

⁴⁹ Citée dans Lyde Cullen Sizer, *The Political Work of Northern Women Writers and the Civil War, 1850-1872*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000, p. 59.

⁵⁰ Dans les mots de Lionel Trilling : « But we distinguish between our response to the self-love of men and the self-love of women. No woman could have won the forgiveness that has been so willingly given (after due condemnation) to the self-regard of, say, Yeats and Shaw. We understand self-love to be part of the moral life of all men; in men of genius we expect it to appear in unusual intensity and we take it to be an essential element of their power. » [Lionel Trilling, *Beyond Culture : essays on Literature and Learning*. New York, Viking, 1965, p. 38.]

contradictions liées à l'univers de la littérature au féminin. Le lecteur suit les aventures de la jeune et brillante Edna Earl, de la perte de ses grands-parents (ses parents sont déjà morts depuis longtemps) jusqu'à son mariage avec le ténébreux, misanthrope et repentin St. Elmo Murray, qui donne son titre au roman. Le lecteur accompagne Edna au cours de ses études sérieuses en latin, grec, hébreu, ainsi qu'en mathématique et en philosophie, auprès de son protecteur, le pasteur Hammond; il l'entend se faire encourager ou rabrouer dans ses ambitions créatrices par des personnes (des hommes autant que des femmes) qui l'aiment ou la méprisent, mais qui rejettent universellement l'idée qu'une « literary women » puisse conserver sa féminité et garder sa moralité intacte. Envers et contre tous, Edna parviendra à écrire, à faire publier son livre et deviendra même durant un certain temps une célébrité, mais elle n'oubliera jamais ses devoirs et ses obligations en tant que femme et en tant que chrétienne, aussi indépendante et autonome soit-elle devenue.

St. Elmo est un livre fastidieux, lourd dans son érudition un peu plaquée et sa piété religieuse, mais il permet de mieux comprendre la portée d'un certain vocabulaire du péché et du mal relié à la création, et de mieux cerner les complications éthiques et morales qui tiraillaient encore les écrivains américains de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce qui chez Melville est filtré par un langage métaphorique et un usage de l'ironie narrative d'une complexité et d'une ambiguïté infinie, transparait chez des écrivaines comme Augusta J. Evans d'une manière beaucoup plus directe, qui n'est pas sans intérêt. Sous le récit de cette romancière en devenir, exemplaire dans sa droiture, on retrouve une véritable interrogation sur le problème fondamental de l'artiste face à ses propres contradictions, déchiré entre l'orgueil de vouloir être lu et l'humilité de ne suivre que la volonté divine, en étant utile à son prochain : « The fondest hope of Edna's heart was to be useful in "her day and generation" – to be an instrument of some good to her race; and while she hoped for popularity as an avenue to the accomplishment of her object, the fear of ridicule and censure had no power to deter her from the line of labor upon which she constantly invoked the guidance and blessing of God⁵¹. »

⁵¹ Augusta J. Evans, *St. Elmo*. New York, G. W. Carleton & Co., 1866, page 238.

Dans une société ouvertement chrétienne, traditionnelle et attachée à l'éthique protestante comme l'était le sud des États-Unis, l'exploration sans détour, dans ce roman de romancière, d'un concept complexe comme celui de « pride » (la fierté, l'orgueil) donne à voir ce que les œuvres d'Hawthorne ou de Melville ne font que suggérer, tout en permettant de replacer ces dernières dans leur véritable contexte contemporain, au milieu du discours social qui circulait alors.

Edna Earl est le modèle parfait de ce questionnement, alors que son ambition se situe sur cette mince ligne entre la crainte de sombrer dans le péché d'orgueil et la certitude d'accomplir la parole de Dieu à travers son projet littéraire. Elle décide d'écrire un « roman », certes, ce genre honni, mais c'est une mince concession au désir de rejoindre le plus grand nombre afin de les éduquer aux bonnes valeurs et aux bonnes mœurs. Son roman est éducatif, donc *vertueux*, mais un doute persistera (même chez elle, malgré sa force de caractère) quant à la légitimité de son effort. Après tout, une femme peut s'éduquer, faire la conversation avec des hommes, mais elle doit rester humble. Et une posture d'humilité est nécessairement incompatible avec une posture créatrice.

Au cours du roman, Edna reçoit mille et un avertissements : elle ferait mieux de renoncer à ses velléités littéraires, car rien de bon ne saurait en découler. Les opinions fusent, merveilles de sagesse phallocrate et de casuistique théologique. Il n'y a de place que pour l'orgueil et l'égoïsme dans le panthéon de la littérature au féminin, avance son protecteur et ami Mr. Hammond, un homme hautement lettré qui pourtant l'encourage à parfaire son éducation : « "My child, your ambition is your besetting sin. It is Satan pointing to the tree of knowledge, tempting you to eat and become 'as gods.' Search your heart, and I fear you will find that while you believe you are dedicating your talent entirely to the service of God, there is a spring of selfishness underlying all. You are too proud, too ambitious of distinction⁵²." » St. Elmo Murray, l'homme abject qu'elle ne peut s'empêcher d'aimer et d'admirer, n'abhorre rien autant que la coterie des femmes de lettres, particulièrement ces « femmes libres » américaines, qui envahissent de plus en plus la place publique (qui veulent

⁵² *Ibid*, p. 291.

obtenir le droit de vote!) : « Heaven grant us a Bellerophon to relieve the age of these noisy Amazons! I should really enjoy seeing them tied down to their spinning-wheels, and gagged with their own books, magazines, and lectures! When I was abroad and contrasted the land of my birth with those I visited, the only thing for which, as an American, I felt myself called on to blush, was my countrywomen⁵³. »

Outre les opinions acerbes des personnages, bien encadrées par des guillemets de dialogues – opinions qui reflètent l'image de l'écrivaine qui circulait dans l'ensemble des couches sociales de la société américaine des années 1850-60 – se trouve une ligne narrative loin d'être claire quant à l'acceptation ou au rejet de ces arguments. La voix narrative, focalisée sur Edna, présente celle-ci comme l'héroïne et nous oblige donc à louer ses efforts et à encenser son génie créateur, en rappelant constamment le caractère périlleux, voire sacrilège, de sa démarche : l'adoption d'une posture de défiance est la seule solution face à l'autorité masculine séculaire et de soumission face à l'autorité divine. Et n'est-ce pas Dieu lui-même qui vient se mêler du destin d'Edna lorsqu'on lui signale le danger « physique » qu'elle encourt si elle s'obstine à écrire? En effet, l'ultime avertissement que reçoit Edna quant à la vanité de ses ambitions lui vient de la bouche d'un médecin, qui se dit son plus grand admirateur : elle doit cesser ce rythme de vie, laisser la plume à d'autres et *se reposer*, ou c'est la mort assurée, car elle a un cœur faible :

"Miss Earl, I have read your writings with great pleasure, and watched your brightening career with more interest than I ever felt in any other female author; and God knows it is exceedingly painful for me to tear away the veil from your eyes. From the first time you were pointed out to me in church, I saw that in your countenance which distressed and alarmed me; for its marble pallor whispered that your days were numbered. Frequently I have been tempted to come and expostulate with you, but I knew it would be useless. You have no reader who would more earnestly deplore the loss of your writings, but, for your own sake, I beg you to throw away your pen and rest⁵⁴."

Ainsi, le projet littéraire d'Edna, s'il lui permet d'accéder à la popularité et à la postérité, est automatiquement voué à l'échec (et ultimement au silence), à cause de la

⁵³ *Ibid*, p. 260.

⁵⁴ *Ibid*, p. 437.

posture morale intenable qu'il implique. Elle nage en plein paradoxe, tentant d'éviter les écueils et de s'y accrocher en même temps afin de ne pas se noyer : « Yet she had never stooped to conciliate popular prejudices, had never written a line which her conscience did not dictate, and her religious convictions sanction; had bravely attacked some of the pet vices and shameless follies of society, and had never penned a page without a prayer for guidance from on High⁵⁵. » Edna, comme romancière et éducatrice, vit donc une double contrainte, dans la mesure où elle se soumet à une morale séculaire masculine qui lui rappelle sans cesse que ses prétentions sont un défi à la volonté divine.

À partir de là, il devient tentant de dire que *St. Elmo* est un livre « impossible », parce que la double contrainte, telle que vécue par Edna, présente un cul-de-sac narratif : Evans n'écrit-elle pas un roman de six cents pages à propos d'une femme romancière qui se voit dans l'obligation d'arrêter d'écrire afin de répondre correctement au rôle qu'on lui assigne, celui d'être une épouse et une compagne pour l'homme qui l'a choisie ? L'abnégation dont Edna fait preuve, à la toute fin du roman, dans une scène qui n'est pas sans faire appel à une imagerie du baptême, ne saurait être lue comme un discours ironique de la part d'Evans, comme on aurait pu le soupçonner chez d'autres romancières de l'époque comme Fanny Fern ou Julia Ward Howes (toutes deux « nordistes » d'ailleurs). On assiste plutôt à l'admission symbolique d'un échec : il n'y aura pas de résolution du conflit autrement que dans l'arrêt des hostilités. Autrement dit, le problème insoluble de l'écriture ne pourra se régler qu'en arrêtant d'écrire.

Chez Augusta J. Evans, le lecteur est aux prises avec une profonde ambivalence entre un discours féministe d'émancipation et un conservatisme inébranlable. Edna, en sa qualité progressiste d'écrivaine, s'adresse aux femmes en particulier. À travers ses romans, elle leur enseigne la philosophie, les valeurs chrétiennes. Edna « éduque » ses contemporaines, veut leur permettre de s'élever au-dessus de leur simple condition aliénée, mais elle leur explique également leurs limites :

⁵⁵ *Ibid*, p. 441.

Consulting the statistics of single women, and familiarizing herself with the arguments advanced by the advocates of that "progress," which would indiscriminately throw open all professions to women, she entreated the poor of her own sex, if ambitious, to become sculptors, painters, writers, teachers in schools or families; or else to remain mantau-makers, milliners, spinners, dairy-maids; but on the peril of all womanhood not to meddle with scalpel or red tape, and to shun rostra of all descriptions, remembering St. Paul's injunction, that "It is not permitted unto women to speak;" and even that "It is a shame for women to speak in the church"⁵⁶."

Cela suggère la contradiction fondamentale existant chez une écrivaine qui devait, d'une part, soutenir l'émancipation féminine dont elle était elle-même l'exemple et, d'autre part, justifier le mode de vie conservateur des plantations, et même l'esclavage, cette « peculiar institution » à laquelle elle appartenait. Augusta J. Evans était d'ailleurs loin d'être la seule romancière sudiste à se retrouver devant ce dilemme, qui pouvait mener à une forme d'hypocrisie, comme l'explique bien Elaine Showalter : « Southern domestic novelists were ambivalent or even hypocritical about their commitment to a literary career for women; emotionally attracted to the passion of the Brontës and the pleasures of financial independence, they nonetheless constructed plots that seemed to negate and punish their autobiographical intellectual heroines⁵⁷. »

Contrairement à Fanny Fern, dont la Ruth Hall se libère de l'oppression masculine en marchant de façon décidée vers son indépendance sociale grâce à l'indépendance financière que lui procure l'écriture, Evans crée une héroïne qui renonce à l'écriture et à la « liberté », non par lâcheté, mais par conviction. La fin de *St. Elmo*, en ce sens, n'est pas simplement « heureuse », mais « victorieuse ». Une femme, en définitive, aussi géniale soit-elle, doit s'en remettre à un homme qui la guidera vers le bonheur conjugal.

Le simple fait de donner au roman le nom du personnage masculin, à la fois repoussant et charismatique, symbole du mal qui peut être absout, est un signe de la volonté de transcendance que recherchait Evans : au-delà des ambitions liées à l'écriture se trouve l'aveu d'un inévitable égocentrisme malsain, et *St. Elmo* est en soi un effort d'éducation et

⁵⁶ *Ibid*, p. 527.

⁵⁷ Elaine Showalter, *A Jury of her Peers. Op. cit.*, p. 91.

d'élévation orienté vers le public. St. Elmo, le pécheur repentant, finit par gagner le cœur de la jeune femme artiste, après avoir fait son long et difficile chemin de croix. Il entre dans les ordres, s'est débarrassé de sa misanthropie et de son impiété. Edna et St. Elmo peuvent s'unir puisqu'il a renié son passé démoniaque et a renoncé à son arrogance face à Dieu. C'est maintenant au tour d'Edna de faire la même chose :

The orphan's eyes were bent to the floor, and never once lifted, even when the trembling voice of her beloved pastor pronounced her St. Elmo Murray's wife. The intense pallor of her face frightened Mrs. Andrews, who watched her with suspended breath, and once moved eagerly toward her. Mr. Murray felt her lean more heavily against him during the ceremony; and, now turning to take her in his arms, he saw that her eyelashes had fallen on her cheeks — she had lost all consciousness of what was passing. Two hours elapsed before she recovered fully from the attack; and when the blood showed itself again in lips that were kissed so repeatedly, Mr. Murray lifted her from the sofa in the study, and passing his arm around her, said:

"To-day *I snap the fetters of your literary bondage*. There shall be no more books written! No more study, no more toil, no more anxiety, no more heart-aches! And that dear public you love so well, must even help itself, and whistle for a new pet. You belong solely to me now, and I shall take care of the life you have nearly destroyed, in your inordinate ambition. Come, the fresh air will revive you."

They stood a moment under the honeysuckle arch over the parsonage gate, where the carriage was waiting to take them to Le Bocage, and Mr. Murray asked:

"Are you strong enough to go to the church?"

"Yes, sir; the pain has all passed away. I am perfectly well again."

They crossed the street, and he took her in his arms and carried her up the steps, and into the grand, solemn church, where the soft, holy violet light from the richly-tinted glass streamed over gilded organ-pipes and sculptured columns.

Neither Edna nor St. Elmo spoke as they walked down the aisle; and in perfect silence both knelt before the shining altar, and only God heard their prayers of gratitude⁵⁸.

Pas de doute : c'était bien le démon de l'orgueil qui parlait en elle, malgré ses efforts pour se convaincre du contraire. Le message est clair : il n'y a pas de salut dans cette

⁵⁸ *Ibid.*, p. 568 [Je souligne].

orgueilleuse mise en scène du soi qu'est l'écriture. Et à l'inverse de Ruth Hall, libérée du « bondage » masculin par l'écriture, Edna Earl sera libérée du « bondage » littéraire par le mariage.

2.8 LES PRISONNIÈRES

Je ne saurais trop insister sur les possibilités interprétatives qu'offre cette lecture des motifs de l'emprisonnement et de l'esclavage qui habitent les textes de ces deux écrivaines, séparés par dix années et par le plus grand conflit interne de l'histoire des États-Unis. Ce sont deux textes marginaux dans l'histoire littéraire, qui ne parlent pas ouvertement de la guerre, mais qui sont traversés de part en part par une imagerie de l'écrivaine prisonnière nous offrant un accès direct à la circulation complexe des idées politiques et des opinions sur l'esthétique et la création littéraire à cette époque. Chez Fanny Fern, la guerre n'est pas pressentie et chez Augusta J. Evans les effets physiques de la guerre sont occultés par une idylle, mais il serait faux de croire qu'une lecture posant le problème de la guerre ne soit pas possible.

Une grande partie du discours social était alors occupé par une rhétorique guerrière fortement idéologique et même si les romans écrits à cette époque ne se limitent pas à un contenu politique, ils n'en restent pas moins imprégnés par une symbolique de l'esclavage, de la liberté, de la promesse non tenue, etc. Le mot « bondage », que St. Elmo Murray utilise métaphoriquement pour décrire l'obsession littéraire qui tient Edna sous son joug, n'apparaît pas dans *Ruth Hall*, mais en revanche on y retrouve une fois le terme « slave », dans un passage qui reflète bien l'argument développé dans les dernières lignes. Un critique littéraire, admirateur de Ruth, vient d'apprendre qu'elle est la sœur de son patron, le désagréable et suffisant Hyacinth Ellet, et se perd ainsi dans ses réflexions :

Hyacinth is a heartless dog – pays me principally in fine speeches; and because I am not in a position just now to speak my mind about it, I suppose, he takes me for the pliant tool I appear. By Jupiter! it makes my blood boil; but let me get another and better offer, Mr. Ellet, and see how long I will write articles for you to father, in this confounded hot garret. 'His sister!' I will inquire into that. I'll bet a box of cigars she writes for daily bread – Heaven help her, if she does, poor thing! – it's

hard enough, as I know, for a *man* to be jostled and snubbed round in printing-offices. Well, well, it's no use wondering, I must get to work; what a pile of books here is to be reviewed! Wonder who reads all the books? Here is *Uncle Sam's Log House*. Mr. Ellet writes me that I must simply announce the book without comment, for fear of offending southern subscribers. The word 'slave' I know has been tabooed in our columns this long while, for the same reason⁵⁹.

Ce passage en dit long sur la peur de la confrontation et le recours au consensus comme seul moyen envisageable de cohésion sociale. Outre le savoureux clin d'œil ironique à *Uncle Tom's Cabin*, qui était déjà un succès international quand *Ruth Hall* a été publié, éminemment significatif en lui-même, que dire de cette décision éditoriale d'un magazine qui décide d'enlever le mot « esclave » de son vocabulaire et de présenter une œuvre que le lecteur *sait* implicitement être un roman abolitionniste de façon à ne pas déplaire aux abonnés des états du sud? On retrouve dans cette « concession » un accès privilégié à l'atmosphère tendue qui prévalait aux échanges culturels et commerciaux de l'Amérique de l'avant-guerre, où un roman sulfureux comme *Uncle Tom's Cabin* pouvait vraiment jeter de l'huile sur le feu et nuire de façon considérable aux efforts politiques des hommes de pouvoir et au consensus auquel on se pliait afin de sauvegarder l'ordre public. Que ce soit avant ou après la guerre civile, ces romans féminins illustrant grâce à la figure de l'écrivaine et de l'artiste les difficultés du combat pour l'égalité contribuent à une meilleure compréhension de cette période.

Même un roman mielleux et conservateur comme *St. Elmo*, qui condamnait tout en l'exaltant la figure de la femme de lettres, se laisse lire maintenant comme un document courageux non pas tant en raison du message qu'il livre qu'en raison des contradictions inhérentes au processus de création qu'il met au jour. Il importe peu qu'Edna, au bout du compte, en arrive à ses conclusions pathétiques quant à la primauté de la domesticité sur l'intellectualité et l'émancipation. L'intérêt tient au déchirement intérieur de sa créatrice qui se maintient et se développe pendant le roman.

Ainsi, chacune à leur manière, dans leurs limitations et leurs présupposés respectifs, des personnages d'écrivaines comme Ruth Hall ou Edna Earl servent à appréhender et à mieux

⁵⁹ Fanny Fern, *Ruth Hall*. *Op. cit.*, p. 304-305.

saisir une posture comme celle d'Harriett Beecher Stowe, par exemple, et le rapport complexe qu'elle pouvait entretenir avec son sujet de prédilection :

Merely by having been born a woman in her time and place, more specifically, a white daughter of New England Puritans, Mrs. Stowe had been born in her deepest self-consciousness a slave – forbidden by a law more absolute than the statutes of legislatures any recourse from patriarchal power except submission and prayer. And it is certainly true that what released in her the vision of suffering and forgiveness unto death out of which her book was born was her awareness of that plight⁶⁰.

Stowe s'est tenue loin de l'autoreprésentation, elle qui n'a jamais mis en scène de romancière, mais elle a osé prendre d'assaut, à partir de sa propre « prison domestique », le sujet le plus important de son époque, la forteresse imprenable de l'esclavage, non seulement dans son grand classique de 1852 *Uncle Tom's Cabin*, mais dans son roman suivant, *Dred* (1856) ainsi que dans d'innombrables lettres privées et interventions publiques. C'est peu dire, de ce point de vue, qu'en usant du peu de moyens à leur disposition, ou plutôt en parvenant à détourner ces moyens de manière souvent bien plus efficace (et plus subtile) que ne le laisse croire les histoires littéraires traditionnelles, les romancières des années 1850 et des deux décennies suivantes ont eu un impact radical sur leur environnement social. Contrairement à leurs collègues masculins, souvent trop occupés à résoudre des problèmes esthétiques scabreux ou à mépriser le lectorat en général (les postures respectives de Hawthorne et de Melville en font foi), elles ont abordé de front tous les sujets à l'ordre du jour, de l'esclavage au suffrage universel. Dans un souci de réforme loin d'être purement moralisateur, elles ont cherché à faire avancer des causes qui leur semblaient primordiales et n'ont pas hésité à exposer au grand jour cette Amérique prétendument idyllique qui avait des comptes à rendre à ses citoyens et citoyennes.

À partir d'une analyse de Jo March comme figure du poète prisonnier du corps social nous verrons maintenant que la littérature « féminine », « sentimentale » et « mièvre » qu'abhorraient tant Hawthorne, Melville et compagnie, avait bien plus que des chiffres de ventes impressionnants à offrir.

⁶⁰ Leslie Fiedler, *The Inadvertent Epic*. Toronto, Canadian Broadcasting Corporation, 1979, p. 33.

2.9 LA PETITE GUERRE CIVILE : *LITTLE WOMEN* (1868)

On a déjà dit de *Little Women* qu'il était la petite guerre civile de Louisa May Alcott⁶¹. Si cette description métaphorique paraît adéquate, en ce qu'elle exprime éloquemment les conflits intérieurs auxquels l'auteure est confrontée, par l'entremise de ses personnages, il ne faut pas oublier que la guerre y est explicitement abordée et que, contrairement aux univers temporels un peu flous déployés dans les autres romans que nous avons vus jusqu'ici, le monde diégétique de *Little Women* est ancré dans une réalité historique précise. Quand le roman commence, le Dr March est parti servir l'Union au front en tant qu'aumônier. La petite maisonnée de Concord est laissée entre les mains de sa femme et de ses quatre filles, qui reçoivent des nouvelles sporadiquement, parfois inquiétantes, parfois rassurantes. L'évènement traumatisant est donc lointain, mais bien présent, il vient hanter la vie quotidienne et il vient surtout rompre un ordre établi, traditionnel : pendant que les hommes sont ailleurs, en train de s'entre-tuer sur des champs de bataille, les « little women » s'inventent une vie parallèle et, n'oubliant jamais leur humilité, bâtissent quand même leurs « castles in the air »⁶².

Dire que *Little Women* est un roman féminin tient de la tautologie, mais il n'est pas mauvais de se rappeler que la Guerre de Sécession, cicatrice profonde dans la psyché américaine, fonde le texte et permet le déploiement de son imaginaire, ouvrant la porte à un entre-deux, un lieu transitoire qui remet en cause de façon radicale la cellule familiale et le concept même de domesticité, en le renversant. Dans *Little Women*, Alcott n'a que faire de ces grands récits sentimentaux ou épiques qui se déroulent dans un pays fantasmé, intemporel, et n'hésite pas à écrire ce « livre pour jeunes filles » en le situant au présent. Pour elle, la guerre est à la fois un événement politique qui a changé la face de la nation, pour le meilleur ou pour le pire, mais c'est également le tremplin idéal afin d'explorer sans

⁶¹ Voir Judith Fetterley, « *Little Women* : Alcott's Civil War », *Feminist Studies*, vol. 5, no 2, été 1979, p. 369-383.

⁶² Louisa May Alcott, *Little Women*. New York, Bantam Classic, 2007 [1868-1869], p. 147 et suivantes.

détour ces « petites guerres civiles » menées quotidiennement par les femmes et, par extension, par elle-même en tant que créatrice.

La guerre civile « autorise », au niveau domestique, un renversement des valeurs et des rôles traditionnels. Et bien qu'on soit loin d'une révolution, dans *Little Women*, on se retrouve quand même devant une voix féminine libérée des contraintes qui existaient jusque-là. Comme l'explique Elizabeth Young, les multiples mises en abyme et détournements de l'ordre traditionnel dans le roman, notamment à travers la figure de Jo comme poète prisonnière du corps social, fonctionnent comme un doublon métaphorique sur la guerre, rendue *civile* par son impact sur les femmes :

In the fiction of Louisa May Alcott [...], the Civil War functions as both historical ground and literary figure. On the one hand, the multiple fevers of war provide an overarching metaphor for the topsy-turvyness Alcott experiences as woman and as writer. On the other hand, the civil wars Alcott sketches within her fictional plots symbolically reconstruct the nation itself, intervening in the process by which public understanding of the war had been shaped by corporeal and domestic metaphors from the start. In the work of Alcott, nation and individual are linked by a reversible double metaphor, wherein the warring body politic symbolically fashions the female psyche, and the female psyche allegorically reconstructs the fractured nation⁶³.

Dans *Little Women*, la guerre s'est bel et bien déroulée, elle a bel et bien fait éclater le statu quo politique dans lequel surnageait l'Amérique depuis trop longtemps. Il reste à définir, chez Alcott, la façon dont l'après-guerre va négocier le partage des pouvoirs et les relations interpersonnelles. Ces dernières, qu'elles soient sexuelles ou raciales, devront être reconstruites sur des bases inédites.

Bien sûr, l'ordre établi reprend ses droits à la fin du livre : les hommes reviennent du front et les femmes les épousent; les ambitions artistiques (d'Amy et de Jo) sont mises en veilleuse; les hommes sont revenus à la maison et les femmes à la raison. Pourtant, en quatre ans, les mentalités ont changé : les femmes ne se sont pas rebellées ouvertement, elles ont simplement eu le temps de rêver à autre chose.

⁶³ Elizabeth Young, « A Wound of One's Own : Louisa May Alcott's Civil War Fiction », *American Quarterly*, vol. 48, no 3, été 1996, p. 466-467.

Si le retour à la réalité domestique, matrimoniale, n'est pas vécu comme une défaite, la lecture n'exclut jamais une certaine forme d'ironie dans le « message » premier du livre. Alcott est l'exemple parfait de ces romancières du XIX^e siècle qu'on parvient à lire avec plaisir encore aujourd'hui parce qu'on est conscient que leurs limites n'étaient pas tant littéraires que sociales et politiques : Alcott se *devait*, par contrat et par obligation morale imposée, de livrer un message clair et positif; elle n'avait pas d'autre choix que d'assumer une posture d'éducatrice. Par contre, dans les apories d'un texte comme le sien, dans la tension constante entre l'explicite et le suggéré, on retrouve une multiplicité d'enjeux qui dépassent largement la moralité défendue à l'époque. Tout au long du livre, en filigrane, Alcott s'exprime moins en son nom propre qu'au nom d'un discours à visée pédagogique qui lui est imposé en tant que romancière qui doit sauvegarder les bonnes mœurs. La création de Jo March l'écrivaine devient alors pour elle une façon de critiquer implicitement cet état de fait, de tenir en quelque sorte un métadiscours sur l'oppression ressentie. Cette tension présente dans le texte se fait explicite dans sa correspondance : « Publishers are very perverse & wont let authors have their way so my little women must grow up & be married off in a very stupid style⁶⁴. »

L'idée n'est pas de laisser entendre que *Little Women* cache un message entre les lignes, un message sulfureux qu'un lecteur du XXI^e siècle serait à même de décrypter, ou même de prétendre que les femmes étaient exclues du monde littéraire, mais bien de saisir à quel point plusieurs des grandes écrivaines du début de la commercialisation de la littérature et du roman sentimental étaient soumises à des pressions qui les obligeaient à faire ce qu'on attendait d'elles, sans plus, sous peine d'être taxées d'outrecuidance et de se voir refuser de futurs contrats. Une situation embarrassante que Nina Baym explique d'ailleurs très bien dans son étude extensive de la réception des romans dans les États-Unis de l'avant-guerre. Le *génie* auquel aspirent Pierre et Melville n'est même pas une option :

The bargain being struck here is that women may write as much as they please providing they define themselves as women writing when they do so, whether by

⁶⁴ Citée dans Madeleine Stern, *Louisa May Alcott*. Norman, Oklahoma University Press, 1950, p. 189-190.

tricks of style – diffuseness, gracefulness, delicacy; by choices of subject matter – the domestic, the social, the private; or by tone – pure, lofty, moral, didactic. Where the novel, generally speaking, was defined as a field for the expression of the individual author, possibly rising to genius, it was defined in the case of the woman author as a field for the expression of the sex, in which case genius in the large sense is out of the question, since the most she can do is lose herself in gender and hence sacrifice the individuality that is the foundation of genius⁶⁵.

En ce sens, leur mérite est peut-être d'autant plus grand d'être parvenues malgré tout à opérer de subtils détournements de la doxa qui fonctionnent bien autrement que le mépris souterrain et sournois qui fait avancer la narration d'un roman torturé et masculin comme *Pierre*.

Il est facile d'imaginer qu'à partir de là, dans une société qui fait subtilement glisser le sens du « self-reliance » emersonien de l'artiste américain vers le « self-denial » de sa contrepartie féminine, la création par une romancière d'une héroïne en « instance de libération » par l'entremise de sa plume, était une ligne qu'il était téméraire de franchir. De ce point de vue, même si Alcott offre à son lectorat éprouvé par les affres de la guerre une résolution de conflits qui peut sembler douceuse, il n'y a aucun doute sur l'immense différence, par exemple, entre *Little Women* et *St. Elmo*, paru deux ans plus tôt. Les deux romancières, au sortir de la guerre civile, choisissent bien de franchir la ligne en écrivant sur l'écriture, avec des résultats similaires, mais uniquement en surface.

Là où Augusta J. Evans construit son intrigue dans l'optique ultime du renoncement à toute volonté d'émancipation, alors que son héroïne finit non pas par *accepter* son sort, mais bien (en bonne chrétienne) par le *comprendre*, Louisa May Alcott offre un dénouement qui ne se présente pas comme une finalité téléologique, et qui ne remet surtout pas en cause les expériences que les protagonistes ont vécues en cours de route. Prisonnières d'une société patriarcale de plus en plus difficile à accepter, les quatre filles du Dr March ont eu le temps de s'évader et de faire le point, chacune à leur façon. Jo March en particulier, à la fin du livre, consent à jouer le rôle traditionnel qui lui est dévolu. Pourtant, malgré sa sincérité, dont on ne doute pas, rien ne dit qu'elle se résignera pour toujours à s'y cantonner.

⁶⁵ Nina Baym, *Novels, Readers, and Reviewers. Op. cit.*, p. 257.

À côté de l'abandon littéraire d'Edna Earl, celui de Josephine (Jo) March paraît beaucoup plus réticent. Jo ne saurait s'en remettre entièrement à la volonté divine symbolisée par le nouveau rôle qui lui est assigné en tant qu'épouse du Professeur Bhaer : elle n'est plus une gamine, elle doit laisser tomber ces vétilles. Derrière l'abnégation de surface, derrière cette « maturité » qu'une lecture moralisante (sentimentale) lui prête, se cache une force de caractère inédite. Dans le monde de Jo March, il n'existe pas de valeur transcendante comme l'amour triomphal qui viendrait à bout de tout et qui rétablirait l'ordre traditionnel. Jo abandonne l'écriture, pour le moment du moins, au profit d'une vie de femme « épanouie », mais elle sait très bien que l'écriture ne perd rien pour l'attendre⁶⁶.

2.10 LA POÈTE PRISONNIÈRE DU CORPS SOCIAL : JO MARCH

Un des adjectifs favoris de Louisa May Alcott, pour décrire le monde étrange, vacillant et chancelant dans lequel elle a reçu son éducation, était « topsy turvy », une expression idiomatique proche de « upside-down » qui rappelle l'idée d'un désordre, ou d'un renversement. Pour la jeune Alcott, dans ses journaux intimes et dans sa correspondance, sa famille excentrique était « topsy turvy »; pour l'Alcott trentenaire qui décide de s'engager comme infirmière au front, la société entière semblait « topsy turvy »; et pour celle qui écrit ensuite *Hospital Sketches* et *Little Women*, la guerre apparaissait comme le summum du « topsy turvy ». Elle l'utilise à toutes les sauces, souvent de façon légère, mais c'est également la manière idéale d'exprimer un sentiment de déroute d'une manière faussement enfantine. On retrouve l'expression pas moins de cinq fois dans *Little Women*, où elle représente simultanément ce monde inversé par le départ du père dans lequel évoluent Jo March et ses sœurs et l'état d'esprit qui habite la jeune écrivaine.

Jo March est bien différente des autres héroïnes-écrivaines rencontrées jusqu'à présent. Loin d'être orpheline comme Edna Earl, loin d'être mal-aimée comme Ruth Hall, elle est au

⁶⁶ Dans les suites *Little Men* (1871) et *Jo's Boys* (1886) Jo March, ayant fondé un orphelinat pour jeunes garçons, se remet effectivement à l'écriture.

contraire une jeune fille bien entourée, une adolescente pauvre, mais protégée par un cocon familial solide qui l'encourage à s'exprimer et même à s'isoler pour créer.

Ce cocon est bien sûr « incomplet » en raison de l'absence du Dr March, mais même après son retour il n'est qu'une figure distante, qui a peu d'influence sur la vie quotidienne de la maisonnée. À l'opposé des protagonistes précédentes, qui doivent prouver au monde qu'elles sont des femmes modèles avant de chercher à devenir des écrivaines, Jo a donc le loisir, dans la « topsy turviness » de son univers restreint chamboulé par cette guerre lointaine, de jouer au garçon et d'en réclamer les caractéristiques. Dans la mansarde où elle s'enferme, loin des bruits désagréables de la maison, Jo vit vraiment dans un monde parallèle, inversé, où elle peut se permettre d'être une écrivaine, sans gêne, sans vergogne. Elle n'a pas les obligations financières de Ruth Hall, qui se fait journaliste pour nourrir ses enfants, même si le fait de commencer à vendre des histoires lui permet de gâter les membres de sa famille. Elle ne ressent pas non plus l'appel quasi divin d'Edna Earl, qui n'écrit jamais rien de profane et dont la prose servira le bien commun.

Dans l'espace privé de sa jeunesse, Jo est le garçon poète sans limites, exalté et adulé, une sorte de Pierre Glendinning au féminin, qui n'a besoin que d'un bout de papier et d'un peu de tranquillité pour se laisser aller à l'inspiration. Les motifs narratifs sont clairs sur ce point : au milieu de la morale puritaine et rigide qui l'entoure, Jo March est décrite de la même manière qu'un jeune homme romantique en proie à des « attaques » d'inspiration, qui la font entrer dans un « vortex créatif » ressemblant presque à des crises. Quand ce phénomène se produit, rien ne peut l'empêcher de s'exiler à l'étage, faisant fi des tâches quotidiennes qui lui incombent, pour aller composer ses histoires, à la lueur d'une chandelle, une toque de poète sur la tête, accessoire superflu qui en dit long sur l'image qu'elle se fait d'elle-même et qu'elle cherche à projeter.

Elle se sent si près du « boy » en elle qu'elle rêve d'être soldat, pour aller se battre aux côtés de son père. Mais sachant que c'est impossible, elle se rabat sur l'écriture et la connaissance intellectuelle, ces autres fiefs masculins, momentanément accessibles alors que la guerre fait rage. Dans l'espace privé représenté par sa famille non conventionnelle, elle

peut se permettre de refuser catégoriquement d'être une « lady », malgré l'exhortation de ses sœurs beaucoup moins excentriques :

"I'm not [a lady]! And if turning up my hair makes me one, I'll wear it in two tails till I'm twenty," cried Jo, pulling off her net, and shaking down a chestnut mane. "I hate to think I've got to grow up, and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China Aster! It's bad enough to be a girl, anyway, when I like boy's games and work and manners! I can't get over my disappointment in not being a boy. And it's worse than ever now, for I'm dying to go and fight with Papa. And I can only stay home and knit, like a poky old woman⁶⁷!"

Mais combien de temps ce jeu d'appropriation des codes du garçon manqué et du poète peut-il durer? D'un côté, Jo est plus libre de s'exprimer et de cultiver son ambition démesurée, ayant grandi entourée d'un amour maternel et d'un appui sororal sans équivoque; de l'autre, le mur qui l'attend dans le monde extérieur n'est pas moins infranchissable. La machine à broyer les ambitions féminines sera sans pitié pour Jo, et elle rencontrera les mêmes problèmes et angoisses qu'Edna Earl et Ruth Hall avant elle : des critiques acerbes dirigées vers la simple outrecuidance féminine d'écrire un livre, des accusations de vouloir abrutir le peuple avec des niaiseries sentimentales et/ou sensationnalistes, le sentiment inévitable d'être une imposteure, les doutes quant à son talent, etc. La jeune « garçon manqué » élevée dans un milieu presque exclusivement féminin sera soumise à l'autorité masculine qui reprend rapidement ses droits après les années de guerre, la faisant douter de ses rêves de gloire autant que de ses capacités à les atteindre. Le corps social (le « body politic » dont parle Elizabeth Young) rend son corps à Jo, ou rend Jo à son corps, et lui fait vivre à l'âge adulte, loin de l'idylle de sa jeunesse, les frustrations banalement traditionnelles d'une femme écrivaine ayant cru un instant pouvoir s'improviser homme de lettres.

Le contraste entre son exclamation adolescente citée plus haut et le passage suivant est frappant, alors qu'après la publication de son premier roman, plusieurs années plus tard, Jo songe à son avenir :

"An old maid, that's what I'm to be. A literary spinster, with a pen for a spouse, a family of stories for children, and twenty years hence a morsel of fame, perhaps;

⁶⁷ Louisa May Alcott, *Little Women*. *Op. cit.*, p. 5.

when, like poor Johnson, I'm old, and can't enjoy it, solitary, and can't share it, independent, and don't need it. Well, I needn't be a sour saint nor a selfish sinner, and, I dare say, old maids are very comfortable when they get used to it, but —" And there Jo sighed, as if the prospect was not inviting⁶⁸.

Entre ces deux cris du cœur dix ans ont passé, le pays de l'après-guerre est en reconstruction et le monde extérieur (le « big busy world⁶⁹ ») a infiltré le cocon familial, anéantissant la petite république féminine dans laquelle Jo pouvait se prendre pour l'homme de la famille, le pourvoyeur. Maintenant, elle a presque vingt-cinq ans et a vécu un hiver difficile à New York, tentant de gagner sa vie de façon indépendante grâce à sa plume, et la réalité du monde l'a rattrapée : elle n'est qu'une femme. Après s'être frottée aux instances de publication (les éditeurs de journaux méprisants et crapuleux), elle a goûté aux soirées mondaines (le gratin littéraire qui la déçoit amèrement) et a eu un avant-goût de la mauvaise vie urbaine (les bas-fonds et les ruelles sales, fréquentés afin de colliger des informations pour ses histoires à contrat).

Jo est aigrie, *désillusionnée* sans doute, mais son destin face à la littérature n'est pas scellé pour autant. Dans son discours enflammé à propos de son avenir, les niveaux de lecture sont multiples et se chevauchent. La longue tirade narrative qui suit ce passage (s'adressant directement aux lecteurs et lectrices, enjoignant les premiers à ne pas juger trop vite ces vieilles filles célibataires et les secondes à ne pas se laisser convaincre qu'elles sont si malheureuses) ajoute à la confusion et empêche une interprétation trop univoque du texte. Ici comme ailleurs, Alcott s'amuse du mieux qu'elle peut avec les conventions qu'on lui impose en laissant poindre une douce ironie qui rappelle à quel point, même du côté de la littérature au féminin, le rapport au lectorat était difficile et ambigu. Jo, comme Alcott, sait que les goûts des gens sont discutables : les deux dénoncent à leur façon l'attirance malsaine du peuple pour une littérature de bas étage, mais à la différence de Melville faisant un pied de nez aux lecteurs et aux critiques, elles sont prises au piège, se font prendre au jeu, et s'avalissent à offrir ce qu'on demande d'elles, leur appétit de gloire éternelle étant mitigé par leur besoin de plaire et de soutenir leur famille.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 474.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 291.

L'ambiguïté idéologique engendrée par cette posture difficile à assumer est constante dans la narration de *Little Women* comme dans les événements qui y sont relatés. On le perçoit très bien dans l'utilisation efficace de l'adresse au lecteur, qu'Alcott maîtrise parfaitement, passant du ton professoral au discours indirect libre : « She took to writing sensation stories, for in those dark ages, even all-perfect America read rubbish. She told no one, but concocted a "thrilling tale," and boldly carried it herself to Mr Dashwood, editor of the *Weekly Volcano*⁷⁰. » Ainsi Jo ne cherche qu'à donner au lecteur ce qu'il veut, pour l'instant, en gardant intacte l'ambition de produire quelque chose d'important dans l'avenir, qui dépasserait les contingences actuelles du marché du livre. Et de son côté, Alcott accepte de « jouer le jeu » du roman jeune public en insérant ici et là des commentaires sur son travail où sur la façon dont il sera probablement perçu. Elle donne à sa narration un ton maternel qui devient dès lors un moyen de s'assurer qu'elle respecte les règles prescrites en les méprisant simultanément parce qu'elles sont réductrices :

Now, if she had been the heroine of a moral storybook, she ought at this period of her life to have become quite saintly, renounced the world, and gone about doing good in a mortified bonnet, with tracts in her pocket. But, you see, Jo wasn't a heroine, she was only a struggling human girl like hundreds of others, and she just acted out her nature, being sad, cross, listless, or energetic, as the mood suggested. It's highly virtuous to say we'll be good, but we can't do it all at once, and it takes a long pull, a strong pull, and a pull all together, before some of us even get our feet set in the right way. Jo had got so far, she was learning to do her duty, and to feel unhappy if she did not; but to do it cheerfully – ah, that was another thing⁷¹!

Au bout du compte, cette ironie légère qui se dégage du roman d'Alcott et de ses commentaires sur le monde des livres et sur la société d'après-guerre, est autrement plus productive que la violence négative qui émane de *Pierre*, même si l'ambiguïté face aux attentes du public et aux pressions éditoriales qui se dégage des deux œuvres est plus semblable qu'il n'y paraît. L'histoire littéraire a tendance à privilégier une posture comme celle de Melville, à cause de son apparente intransigeance, mais elle a aussi tendance à oublier que l'effort soutenu par une écrivaine comme Louisa May Alcott afin de *transiger* son propre espace de parole dans un milieu fermé et réfractaire tel que l'institution littéraire

⁷⁰ *Ibid.*, p. 373-374.

⁷¹ *Ibid.*, p. 469.

se présentait à elle est plus un gage de témérité que de défaitisme. La figure de Jo, mariée, entourée des êtres aimés, revenant sans amertume sur une vie qui lui semble maintenant lointaine, distante, présente de manière éloquente la tournure que pourra prendre une vraie littérature féminine dans les États-Unis de la reconstruction :

"Dear fellows! It does my heart good to see them forget business and frolic for a day," answered Jo, who now spoke in a maternal way of all mankind. "Yes, I remember, but the life I wanted then seems selfish, lonely, and cold to me now. I haven't given up the hope that I may write a good book yet, but I can wait, and I'm sure it will be all the better for such experiences and illustrations as these." And Jo pointed from the lively lads in the distance to her father, leaning on the Professor's arm, as they walked to and fro in the sunshine, deep in one of the conversations which both enjoyed so much, and then to her mother, in sitting enthroned among her daughters, with their children in her lap and at her feet, as if all found help and happiness in the face which never could grow old to them⁷².

Même si Jo abandonne effectivement ses ambitions artistiques, *Little Women* est le premier véritable roman de l'écrivaine américaine, comme *Pierre* est le premier véritable roman de l'écrivain, dans la mesure où Alcott parvient, à travers son écriture et les paradoxes de sa posture narrative, à mettre en mots le début d'une tradition littéraire qui dépasse le destin de sa protagoniste.

Jo March appartient à un monde en transition bien plus qu'à un monde intemporel où les institutions et les valeurs décrites sont transcendantes. La société racontée par Alcott dans *Little Women* n'est pas impossible à modifier. Au contraire, elle est irrémédiablement fissurée et ceci est perceptible à différents niveaux textuels. Que ce soit dans les descriptions réalistes de la vie ascétique menée par les March, dans la narration souvent sarcastique ou dans la parole chrétienne toujours plus que sensée de Marmee, la mère des filles, on sent que les hostilités sont ouvertes et que des changements sont à venir. Le roman nous le révèle, sinon par sa *trame*, du moins par son *existence* : le fait que Josephine March ne devienne pas une écrivaine ne pourra plus empêcher Louisa May Alcott d'en devenir une.

⁷² *Ibid.*, p. 527-528.

2.11 LES AMATEURS

Une des nombreuses conclusions auxquelles arrivait Leslie Fiedler dans *Love and Death in the American Novel* concernait l'immatunité profonde inscrite dans les œuvres américaines, que le critique faisait coïncider avec un symbole prégnant de l'imaginaire social américain. Pour Fiedler, l'écrivain n'est qu'un « Good Bad Boy » qui refuse de vieillir et d'assumer ses responsabilités, face aux femmes, face à la vie, face à la création : « It is maturity above all things that the American writer fears...⁷³ »

En filigrane du métarécit à la fois grandiose et puéril que Fiedler tentait de dégager dans son livre, le portrait de l'écrivain dans les textes de fiction, en ces années de balbutiements qui ressemblent plus à une naissance qu'à une renaissance, est celui d'un être immature laissé à lui-même qui doit s'en remettre à son intuition plus qu'à des codes définis. La plupart du temps, l'écrivain est même jugé par l'entremise d'une voix narrative qui, ayant accès à son subconscient, n'arrive pas à prendre au sérieux ses aspirations. Ces narrateurs au jugement vindicatif, porte-voix idéaux d'auteurs indécis sur leur rôle et sur ce qu'ils apportent à la société, témoignent d'une posture ironique de détachement par rapport au jeune héros-écrivain et d'un irrécusable besoin de faire le portrait de débuts difficiles, voire pathétiques. Vu sous cet angle, le jeune écrivain en formation devient le symbole ambigu d'une jeune Amérique qui, pour inventer ses propres codes, doit se prétendre inédite. Jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle, et ce malgré les injonctions emersonniennes et les appels emphatiques à l'établissement d'une tradition détachée de l'Europe, l'Amérique était encore loin de pouvoir prétendre à une quelconque maturité littéraire.

Comme la république se coupant de l'empire colonial en déclarant son indépendance, l'écrivain américain débute : il s'invente, s'improvise. Un peu comme l'institution littéraire encore embryonnaire – et ce même en Nouvelle-Angleterre, où une communauté d'hommes de lettres, avec une hiérarchie floue et des acteurs isolés, existe bel et bien, mais où on ne saurait parler d'un champ constitué – l'écrivain américain n'est pas encore prêt à émerger et à réclamer son indépendance. Résultat : la plupart du temps, il abandonne. Rompu,

⁷³ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. *Op. cit.* p. 338.

désillusionné, découragé, il se retire du monde des lettres où on n'a que faire de lui. Quand ce n'est pas pour redevenir un citoyen autrement productif, c'est pour disparaître dans des circonstances tragiques, comme Pierre.

Avant même d'avoir pu commencer, le jeune protagoniste abandonne son rêve de carrière, son projet « enfantin » et puéril. Les manières d'abandonner sont différentes, certes, mais elles reflètent le même sentiment d'impuissance face aux conséquences désastreuses pour un ego fragile d'avoir voulu s'offrir au monde et à la postérité sous la forme d'un livre. À l'exception de Ruth Hall, qui n'écrit pas de fiction et qui est déjà adulte lorsqu'elle commence à composer ses articles de journaux, ils n'éciront plus (du moins en sont-ils persuadés au moment où le lecteur referme le livre). Oberon et Pierre reçoivent des critiques si négatives qu'ils perdent confiance et déposent les armes, le premier décidant consciemment de se taire, le second se suicidant, incapable de surmonter la série de revers personnels qu'il vient d'essuyer. Après une brève incursion dans le domaine de la notoriété littéraire, Edna Earl et Jo March se marient, rattrapées par un cadre social conservateur qui en théorie ne devrait pas les empêcher d'écrire, mais qui est quand même décrit, soit comme une échappatoire aux anxiétés non féminines d'une vie dédiée à la littérature, soit comme un giron rassurant dans lequel il faut revenir.

Obsédées par la figure du jeune écrivain immature qui cherche à s'inventer dans un contexte difficile, il faudra attendre bien plus tard pour que les fictions américaines mettent en scène des personnages d'auteurs consacrés, qui ont une œuvre derrière eux, un public établi et un regard rétrospectif sur la création. Cet écrivain vedette, vieux routier du monde des lettres, qu'on adule et qu'on cherche à rencontrer, n'apparaîtra pas avant Henry James, dans des textes comme « The Figure in the Carpet » ou « The Author of Beltraffio », écrits dans les années 1890, et il sera un Européen.

D'une certaine manière, les œuvres abordées dans les pages précédentes sont traversées par une symbolique commune de la guerre intérieure qui fait rage dans l'esprit de l'artiste au moment de s'atteler à la tâche. Le roman de l'écrivain autour de la Renaissance américaine, qu'il soit masculin ou féminin, présente son protagoniste comme un être déchiré entre l'orgueil de se croire appelé à de grandes choses et l'humilité de reconnaître ses propres

contingences, d'un côté en se comparant à l'ensemble du canon littéraire occidental, de l'autre en subissant les pressions sociales d'un entourage réticent et d'une industrie impénétrable. Naviguant entre les figures du poète autoproclamé et du poète prisonnier du corps social, une telle imagerie guerrière évoque la jeunesse, l'inexpérience et l'immaturité : quand ce n'est pas le narrateur qui décrit Pierre comme quelqu'un qui « joue » à écrire, c'est l'écriture qui se voit qualifiée de jeu enfantin, d'amusement auquel il faut maintenant renoncer pour passer aux choses sérieuses, soit l'âge adulte, les responsabilités, le mariage. L'écriture est l'acte égoïste par excellence acceptable chez une enfant, mais qui doit maintenant céder le pas à une attitude mature de partage et à un abandon de soi.

Ces écrivains en devenir n'ont pas plus de trente ans. Immatures, ils sont encore des enfants, des adolescents pleins d'ambition, d'illusions et de ferveur, qu'il ne faut pas trop prendre au sérieux, perdus au milieu d'une société à la fois puritaine et mercantile qui ne voit pas l'intérêt de les soutenir : ils sont des amateurs. Déjà oublié avant même d'avoir publié quoi que ce soit, Oberon parle de son inspiration comme d'une possession diabolique, exagérant par là même l'ampleur de son accomplissement par l'influence d'une force néfaste, diabolique, sur sa conscience. Il plaide sa cause d'une manière si puérile que sa fausse modestie en vient presque à faire rire son interlocuteur. Son discours, exalté par une incapacité à faire la différence entre sa jeunesse et son inexpérience et une simple absence de talent, est celui d'un « génie » (précoce et incompris), pas d'un écrivain. Mais ce premier terme, et ce qu'il connote de romantisme, d'opposition, est le seul qui soit applicable à un auteur de livre, au milieu de cette Amérique dépourvue de tradition et surtout d'une institution littéraire viable qui permettrait l'émergence du métier d'écrivain.

Charles Brockden Brown affirmait, une quarantaine d'années avant le désespoir d'Oberon, qu'il n'y avait pas moyen de survivre en tant qu'écrivain aux États-Unis. « Faire des livres » n'était pas un métier, mais plutôt une entreprise courageuse le plus souvent vouée à l'échec par manque de soutien, de protection internationale des droits d'auteurs, de division claire entre la production, l'impression et la diffusion, etc. : « Book-making [...] is the dullest of all trades, and the utmost any American can look for, in his native country, is to

be reimbursed his unavoidable expenses⁷⁴. » En effet, pourquoi s'acharner à écrire des livres inédits en Amérique en l'absence d'une loi sur la protection des droits d'auteurs? Quiconque, répètent Brown et bien d'autres après lui, veut faire de la littérature sérieuse aux États-Unis, est condamné à la pauvreté et à l'incompréhension d'un public qui ne respecte pas ses artistes⁷⁵.

D'un point de vue strictement matériel (voire juridique), la situation n'avait guère changé en 1835, et cela se reflète dans l'univers restreint de la nouvelle d'Hawthorne. Oberon se heurte à la malice et à l'imbécilité d'hommes d'affaires (éditeurs, imprimeurs, libraires et politiciens) dépourvus de vision, incapables de mettre en place les structures qui assureraient la pérennité d'une littérature proprement américaine. Oberon s'indigne : le seul éditeur honnête qui s'est engagé à lire ses textes lui avoue que personne ne prend le risque de publier un Américain. Ce serait ridicule, dans le contexte actuel de la loi sur les droits d'auteur : «If the whole 'trade' had one common nose, there would be some satisfaction in pulling it," answered the author. "But, there does seem to be one honest man among these seventeen unrighteous ones; and he tells me fairly, that no American publisher will meddle with an American work, – seldom if by a known writer, and never if by a new one, – unless at the writer's risk⁷⁶." »

Pierre n'est pas très différent d'Oberon sur ce point, pas plus que Jo March. Tous trois évoluent dans une « communauté » qui reconnaît l'existence de la littérature comme bien de consommation, qui l'encourage de manière paternaliste, mais qui ne favorise pas une carrière

⁷⁴ Cité dans Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*. *Op. cit.*, p. 153.

⁷⁵ Au sujet de l'absence, jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle, d'une loi internationale pour la protection des droits d'auteur, Nina Baym explique que cet état de fait doit être pris en considération dans l'analyse des auteurs « classiques », afin de réévaluer le mythe de l'hostilité morale ambiante de la société américaine de l'époque envers la fiction : « The small number of American fiction writers who are now called major did, evidently, have trouble supporting themselves as novelists. But the explanation for this difficulty *cannot* be hostility in the public at large to fiction in general. There was a problem with copyright that has not been adequately appreciated in a literary historical mode that deals only with the context of ideas; with no international copyright law, American publishers found it more profitable to reprint European books than to encourage native authors. » [*Novels, Readers, and Reviewers*. *Op. cit.*, p. 23. [L'auteure souligne]]

⁷⁶ Nathaniel Hawthorne, « The Devil in Manuscript ». *Op. cit.*, p. 65.

stable et épanouie. En dehors de quelques « scribbling women » hystériques, personne ne vit de son art aux États-Unis à cette époque.

Ainsi, même si leurs créateurs sont des écrivains ayant plusieurs livres à leur actif, le vocabulaire qui entoure ces « alter ego » est celui du génie romantique qui se lance dans le vide, envers et contre tous, sans les appuis financiers ou même légaux pour le soutenir dans sa quête perdue d'avance. Hawthorne vient de connaître le succès (après plus de vingt ans) avec *The Scarlet Letter* quand il assume la paternité de ses nouvelles de jeunesse en les réunissant dans *The Snow Image, and Other Twice Told Tales*. Louisa May Alcott se fait proposer d'écrire *Little Women* plusieurs années après avoir fait ses premières armes dans des journaux populaires comme le *New York Ledger* et des magazines littéraires comme le *Atlantic Monthly*. Herman Melville a déjà écrit plusieurs romans lorsqu'il ressent le besoin impérieux de créer un poète immature et de le détruire en même temps. Ses livres à lui ont tous été *presque* populaires⁷⁷, juste assez pour l'assurer qu'il pouvait espérer mieux, en terme de rendement et de popularité. Après le succès de ses premiers romans d'aventures et le semi-échec de *Moby Dick*, Melville cherche à savoir, en écrivant *Pierre*, s'il est possible d'être différents types d'écrivain simultanément, d'en incarner les contradictions sans provoquer sa propre mort.

Le livre de *Pierre*, grandiose, ambitieux et incompréhensible pour le commun des mortels, ne sortira évidemment jamais, si l'on en croit le langage violent employé par les éditeurs (aux noms rigides de Flint, Steel & Asbestos) pour décrire le manuscrit qu'ils ont reçu du jeune poète : « SIR : – You are a swindler. Upon the pretense of writing a popular novel for us, you have been receiving cash advances from us, while passing through our press the sheets of a blasphemous rhapsody, filched from the vile Atheists, Lucian and

⁷⁷ La formulation est ambiguë à dessein : Melville n'a pas été l'écrivain invendu dont on brosse parfois le portrait rapide, à preuve les succès de vente relatifs de ses premiers romans *Omoo* et *Typee*, et même de *Moby Dick*, mais en comparaison avec les grands vendeurs de l'époque (comme *The Wide, Wide World* de Susan Warner ou *Ruth Hall*, de Fanny Fern qui ont été écoulés à plus d'un million d'exemplaires chacun) aucun de ses livres n'est parvenu à faire de lui un écrivain populaire durant sa vie.

Voltaire⁷⁸. » Et c'est non pas entre deux reliures, mais bien dans les flammes que se retrouveront les récits d'Oberon, un rituel autodépréciateur qui déclenchera chez lui une diatribe violente contre les imbéciles qui devraient en théorie se charger de donner une vie aux livres et les diriger vers le public approprié.

Évidemment, l'ambiguïté des textes comme ceux d'Hawthorne et de Melville tient à l'impossibilité pour le lecteur de savoir si l'« œuvre » d'Oberon, comme celle de Pierre, valait la peine d'être rescapée, ne serait-ce que le temps d'une fiction qui la met en lumière, toute prospective soit-elle. Peut-être ne sont-ils que de pathétiques illusionnés qui méritent d'être remis au pas; peut-être écrivent-ils simplement mal, et qu'on les a sortis de l'anonymat simplement pour rappeler que certains feraient bien d'y rester. Quelle que soit l'interprétation, le but du roman de l'écrivain n'est pas de trancher, mais d'osciller entre les deux possibilités. D'un côté, le traitement que leur réserve le milieu littéraire ne garantit pas leur échec, puisqu'ils ont la certitude que c'est la plupart du temps dans l'ignorance et l'obscurité que les génies se développent, et de l'autre, le jugement ironique porté sur eux par la narration n'équivaut pas à une répudiation univoque de leurs ambitions puisqu'ils proviennent d'une imagination s'appuyant sur les mêmes présupposés que les leurs. Autrement dit, ils sont légitimés par l'objet-livre tout en étant dénoncés par l'instance narrative. En ce sens, bien plus que de simples pamphlets contre l'incompétence et l'hypocrisie, ces histoires d'écrivains ratés peuvent être lues comme un commentaire sur un horizon d'attente qui semble toujours en fuite, celui de la consécration qui viendrait faire taire les doutes intérieurs.

Sous cet angle, Jo et ses contemporaines diffèrent des deux jeunes hommes, dans la mesure où elles passent à une autre étape, en devenant des auteures publiées, ce qui ouvre l'accès à une autre facette de la vie littéraire. C'est avec elles qu'on peut constater pour la première fois, et de façon directe, l'étrangeté du rapport entretenu par les romanciers avec leur public. Contrairement à Melville, dans l'univers duquel les correspondances échangées sont uniquement de nature professionnelle, Fanny Fern reproduit dans *Ruth Hall* des dizaines

⁷⁸ Herman Melville, *Pierre*. *Op. cit.*, p. 413.

de lettres du public adressées à Ruth, toutes plus absurdes les unes que les autres. Ces missives sont des appels désespérés à une communion avec l'auteure, qu'on croit connaître, qu'on désire influencer. Un jeune garçon lui demande de faire ses devoirs de mathématiques à sa place, une femme lui suggère d'écrire sa prochaine chronique sur la mort de son chien, etc. Elle est soudainement « populaire » – parce qu'elle appartient au peuple qui la lit – un statut que Pierre ne connaîtra jamais, et sur lequel Melville n'a pas écrit, lui qui était obsédé par le fait de *ne pas l'être*. Évidemment, Ruth, dans sa perfection angélique, ne juge pas ces âmes un peu mêlées, à peine les gronde-t-elle pour certaines présomptions, et répond patiemment à leurs lettres. On lui témoigne de l'amour, elle ne peut qu'être reconnaissante. Ce qui ne change rien au fait qu'elles soient intégrées au texte de *Ruth Hall* dans un contexte narratif qui oblige le lecteur, par association, à se moquer de lui-même et de sa naïveté interprétative. Encore une fois, si Ruth ne juge personne au demeurant, Fanny Fern, elle, expose de cette manière la stupidité d'une grande part de son public, qu'il soit lettré ou inculte.

Jo March commence elle aussi à connaître un certain succès avec ses histoires publiées dans les journaux et les magazines au moment où elle épouse le Dr Bhaer. Une fois la guerre terminée, elle tente sa chance professionnellement, s'éloignant du cocon familial en passant un hiver complet à New York, vivant seule et indépendante dans une maison de chambre. Là, elle écrit de courts récits sensationnalistes, remplis de vices et de péchés, qui seront publiés dans des feuilles de chou. Malheureusement au goût du jour, ils sont ce que lit l'Amérique : « She took to writing sensation stories, for in those dark ages, even all-perfect America read rubbish⁷⁹ ». En effet, Jo, avant de rencontrer son mentor et sauveur, s'aventure dangereusement dans la voie de la perdition, autant littéraire que sociale, alors qu'elle est prête à tout pour vendre ses histoires, même à sacrifier la pureté de sa jeunesse en côtoyant des gens de mauvaise réputation et en fréquentant des lieux peu recommandables. Dans sa quête intime et sincère de la popularité et de la consécration, espérant obtenir un statut qui dépasserait l'amateurisme et le dilettantisme, la jeune écrivaine s'embourbe dans les paradoxes de l'artiste qui veut plaire, quitte à laisser de côté son intégrité :

⁷⁹ Louisa May Alcott, *Little Women*. *Op. cit.*, p. 373.

Jo soon found out that her innocent experience had given her but few glimpses of the tragic world which underlies society, so regarding it in a business light, she set about supplying her deficiencies with characteristic energy. Eager to find material for stories, and bent on making them original in plot, if not masterly in execution, she searched newspapers for accidents, incidents, and crimes; she excited the suspicions of public librarians by asking for works on poisons; she studied faces in the street, and characters, good, bad, and indifferent, all about her; she delved in the dust of ancient times for facts or fictions so old that they were as good as new, and introduced herself to folly, sin, and misery, as well as her limited opportunities allowed. She thought she was prospering finely, but unconsciously she was beginning to desecrate some of the womanliest attributes of a woman's character. She was living in bad society, and imaginary though it was, its influence affected her, for she was feeding heart and fancy on dangerous and unsubstantial food, and was fast brushing the innocent bloom from her nature by a premature acquaintance with the darker side of life, which comes soon enough to all of us⁸⁰.

Comme l'avance Elaine Showalter dans *A Jury of her Peers*, Jo March est en voie de devenir une écrivaine professionnelle. Elle est en train de se transformer sous nos yeux en cette créature horrible qu'Hawthorne s'évertuait à condamner : une « scribbling woman », qui, n'ayant pas le talent nécessaire pour offrir quoi que ce soit à l'autel de la Littérature, se contente de s'étaler en banalités scabreuses devant un public qui ne demande rien de mieux. Mais Jo ne se rendra pas à cette extrémité, puisque le vertueux Dr Bhaer lui fera comprendre que ce début de popularité, aussi fragile et modeste soit-il, la rend presque aussi coupable qu'Hester Prynne, et les manuscrits de ses pauvres histoires se retrouveront dans la cheminée. L'homme de haute moralité a réussi à la rendre honteuse : « "[...] I can't read this stuff in sober earnest without being horribly ashamed of it, and what *should* I do if they were seen at home or Mr. Bhaer got hold of them⁸¹?" » Jo March restera donc une éternelle amatrice, ayant échappé de peu au triste sort de la « literary woman », la vieille célibataire orgueilleuse et vaniteuse qui ne fait qu'encourager les mauvaises lectures d'un public mal avisé en lui offrant ce qu'il veut. Mais elle aura eu le temps de goûter un tant soit peu aux plaisirs compliqués de la notoriété.

Ces deux postures différentes, celle du poète immature rejetant d'office une popularité qui lui est niée et celle de l'écrivain connu devant manœuvrer entre la complaisance et la

⁸⁰ *Ibid.*, p. 377-378.

⁸¹ *Ibid.*, p. 384.

honte, se retrouvent dans un roman d'Hawthorne qui, étrangement, ne parle pas vraiment de littérature. En effet, *The Blithedale Romance*, publié en 1852, est narré par le poète un peu pathétique Miles Coverdale, qui rencontre à la communauté de Blithedale la charmante et mystérieuse femme de lettres Zenobia dont on sait peu de choses, à part le fait qu'elle publie des histoires et des pamphlets féministes. La confrontation promet d'être intéressante, si ce n'est qu'elle a lieu lors une expérience sociale à laquelle ils participent tous deux qui « met en suspens » leurs activités (de même que leurs natures) artistiques : changer le monde. Durant son séjour, comme le dit Coverdale, l'activité intellectuelle étant incompatible avec l'effort physique que requiert le bon fonctionnement de la communauté, il n'écrit pas de vers : « The yeoman and the scholar [...] are two distinct individuals, and can never be melted or welded into one substance⁸². » C'est donc dans cette atmosphère suspendue, où la littérature est un enjeu mineur comparé à l'avenir de la société, où l'on dépose plume et cahier pour prendre la truelle, que Pierre-Oberon-Miles rencontre Edna Earl, ou Josephine March, interprétée ici par l'évasive Zenobia, dont on a dit qu'elle était peut-être un portrait de Margaret Fuller. Il n'en tombera pas amoureux, il sera incapable aussi de la détester, mais elle le captivera assez pour que Hawthorne se permette d'inclure une scène à l'atmosphère onirique dans laquelle Coverdale tente de saisir en quoi Zenobia est si spéciale. Miles, souffrant, veut savoir ce qu'elle possède qui lui échappe, qui lui glisse entre les doigts :

I noticed – and wondered how Zenobia contrived it – that she had always a new flower in her hair. And still it was a hot-house flower – an outlandish flower – a flower of the tropics, such as appeared to have sprung passionately out of a soil the very weeds of which would be fervid and spicy. Unlike as was the flower of each successive day to the preceding one, it yet so assimilated its richness to the rich beauty of the woman, that I thought it the only flower fit to be worn; so fit, indeed, that Nature had evidently created this floral gem, in a happy exuberance, for the one purpose of worthily adorning Zenobia's head. It might be that my feverish fantasies clustered themselves about this peculiarity, and caused it to look more gorgeous and wonderful than if beheld with temperate eyes. In the height of my illness, as I well recollect, I went so far as to pronounce it preternatural.

⁸² Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, dans *Collected Novels*. New York, Library of America, p. 689.

"Zenobia is an enchantress!" whispered I once to Hollingsworth. "She is a sister of the Veiled Lady. That flower in her hair is a talisman. If you were to snatch it away, she would vanish, or be transformed into something else."

"What does he say?" asked Zenobia.

"Nothing that has an atom of sense in it," answered Hollingsworth. "He is a little beside himself, I believe, and talks about your being a witch, and of some magical property in the flower that you wear in your hair."

"It is an idea worthy of a feverish poet," said she, laughing rather compassionately, and taking out the flower. "I scorn to owe anything to magic. Here, Mr. Hollingsworth, you may keep the spell while it has any virtue in it; but I cannot promise you not to appear with a new one to-morrow. It is the one relic of my more brilliant, my happier days!"

The most curious part of the matter was that, long after my slight delirium had passed away—as long, indeed, as I continued to know this remarkable woman—her daily flower affected my imagination, though more slightly, yet in very much the same way. The reason must have been that, whether intentionally on her part or not, this favorite ornament was actually a subtle expression of Zenobia's character⁸³.

Intouchable, incompréhensible, l'écrivaine populaire, engagée corps et âme dans ce renouveau social qu'est Blithedale, se refuse à l'entendement de Coverdale. Elle finira par sentir le regard pesant et analytique du jeune homme et l'affronter, obligeant le poète immature à se retrancher derrière une honnêteté qu'il sait puérile. « "What are you seeking to discover in me?" » lui demande-t-elle, ce à quoi il répond, fiévreux, transi : « "The mystery of your life"⁸⁴ ». Le mystère de votre vie, crie-t-il, et on entend, bien sûr, *le mystère de votre succès*.

2.12 LE FEU

Que tous ces questionnements sur l'immatunité, l'amateurisme, l'orgueil et la jalousie menant à l'abandon des velléités artistiques passent par une symbolique du feu et du manuscrit brûlé relève de l'évidence. Néanmoins, cela n'enlève pas tout intérêt au motif lui-

⁸³ *Ibid.*, p. 670.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 672.

même, au geste autodestructeur, ne serait-ce que dans la multiplication de ses variantes, qui vont revenir dans bien d'autres romans au fil des décennies. En fait, il sera présent jusqu'à ce qu'il soit devenu improbable, voire anachronique, pour le romancier-héros de jeter des papiers virtuels dans la cheminée.

Les flammes dans lesquelles prend fin l'orgueil de l'écrivain prennent une multitude d'aspects et de formes qui valent la peine d'être examinés, dans la mesure où elles illuminent le roman du romancier américain dès ses origines. Pour Leslie Fiedler lisant les écrivains classiques de la Renaissance américaine, le feu symbolise le pacte faustien que l'écrivain noue avec un Diable plus que simplement métaphorique, en se lançant dans l'écriture d'un livre : Oberon voit dans les flammes les traits du démon, le guide tentateur qui l'a écarté du droit chemin pour le mener vers le péché consistant à se prendre pour un artiste. Il entreperçoit aussi devant ce feu et ses conséquences dramatiques l'importance qu'un écrivain peut avoir, même s'il ne fait que fantasmer sa propre valeur. Pour Oberon et pour Hawthorne, le feu représente donc ironiquement la double finalité de l'œuvre : sa destruction *et* son achèvement. Peu importe qu'elle soit positive ou négative, l'influence sur le monde prime. Le feu qui a ravalé l'orgueil du poète manqué révèle en même temps toute sa puissance potentielle, accentuant ainsi l'aspect pathétique du personnage, de son discours et de son rituel dépréciatif.

Dans la littérature américaine, le motif du feu hante l'écrivain parce qu'il peut détruire par inadvertance le fruit d'un travail acharné, bien sûr, mais il est surtout évoqué au sens d'un antre purificateur qui permettra d'engloutir l'orgueil et la fierté indus, par l'entremise d'un geste sans retour témoignant d'un courage et d'une volonté exemplaires. On peut y voir une métaphore d'un suicide littéraire doublé d'un manque d'humilité inhérent à la posture du génie créateur. Encore en 1962, Herman Wouk y faisait référence, évoquant, en une seule phrase jouant avec les multiples strates de la narration réaliste, sa belle complexité. Dans les premières pages de son immense roman de romancier, *Youngblood Hawke*, un éditeur demande au jeune protagoniste, Arthur Hawke, s'il peut voir les pièces de théâtre que ce dernier a écrites durant son passage dans l'armée. Ce à quoi Hawke répond, interrompu par

une parenthèse intrusive du narrateur : « "They were no good. I burned them." (This was a lie. Hawke never discarded a sheet with a single mark of his handwriting on it⁸⁵.) » Bien sûr, Wouk s'amuse avec le cliché du génie romantique dont la parole assurée, humble et virile à la fois, fait écran à sa « vraie » pensée sur lui-même, à laquelle le lecteur a accès par la magie d'une parenthèse indiscrete : l'écrivain, depuis toujours, ne brûle ses créations qu'en dernier recours, et ce uniquement après qu'on lui ait *confirmé* hors de tout doute qu'elles sont sans intérêt, qu'il vaut mieux abandonner.

À moins qu'il ne soit tellement certain de son talent qu'il laisse traîner ses papiers sur lesquels il a gribouillé des poèmes, comme Pierre dans la maison de sa mère à Saddle Meadows. Des papiers qu'on utilise pour retenir une fenêtre ouverte durant l'été, ou qui se retrouvent dans les flammes de la cheminée, servant d'accélérateur au brasier qui chauffe l'habitation durant l'hiver. Pierre s'en fiche : il laisse brûler des textes en trop, inférieurs à ceux qu'il écrira le lendemain. Confortablement installé dans son bonheur familial (avant l'arrivée tragique d'Isabel), dans sa relation fusionnelle avec sa mère et son amour pour Lucy, Pierre devient un demi-dieu, donc un poète, fruit et semence du langage, par association, par métonymie, *par définition*. Et même s'il n'a pas accès à l'*inner sanctum* de la littérature éternelle, il peut se vanter (auprès des siens) d'appartenir à un « deuxième ou troisième ordre » poétique :

Not that yet his young and immature soul had been accosted by the Wonderful Mutes, and through the vast halls of Silent Truth, had been ushered into the full, secret, eternally inviolable Sanhedrin, where the Poetic Magi discuss, in glorious gibberish, the Alpha and Omega of the Universe. But among the beautiful imaginings of the second and third degree of poets, he freely and comprehendingly ranged⁸⁶.

On ne s'étonne donc pas de le voir étaler ses vers et ses sonnets sur des bouts de papier qu'il laisse ensuite traîner un peu partout : jusqu'à l'apparition d'Isabel, la littérature, pour Pierre, équivaut à un amusement auquel il est passé maître. À partir du moment où il la

⁸⁵ Herman Wouk, *Youngblood Hawke*. New York, Little Brown & Co., 1962, p. 17.

⁸⁶ Herman Melville, *Pierre*. *Op. cit.*, p. 286.

prendra au sérieux, il se mettra à geler dans sa mansarde de la grande ville, incapable de se résoudre à jeter ses mots, encore moins à allumer un feu avec ses feuilles.

Pierre n'est qu'un enfant, donc, mais il est aussi une caricature. Ses gestes et ses traits sont grossis par la narration hautement ironique de Melville, qui ne manque pas une occasion de noyer le lecteur sous une nuée de références mythologiques et de constructions grammaticales absconses. Tragi-comique, coupable et innocent à la fois, il ne fait que jouer avec le feu. Ce qui n'est pas le cas de l'autre écrivain-enfant qui nous occupe, Jo March, que Louisa May Alcott nous présente sous un éclairage beaucoup plus sérieux. En fait, Jo March représente le contraire de Pierre Glendinning. Responsable, modeste, studieuse, elle est l'envers du jeune poète exalté s'exprimant dans l'anglais de la King James' Bible et dont on réclame les « œuvres complètes » par voie de missives absurdement obséquieuses que Pierre ne se donne même pas la peine de lire. Les deux connaissent des « crises » de création, mais une fois celles-ci terminées, Jo doit sortir à l'extérieur, s'aventurer dans le monde réel et faire face à des critiques éventuelles, voire à des refus catégoriques.

Déambulant en ville après avoir laissé sa première histoire chez un éditeur de journaux, honteuse et fière en même temps, l'écrivaine rencontre son meilleur ami, Laurie, à qui elle finit par avouer ses ambitions littéraires. Il la rassure et tente d'atténuer ses doutes :

"Well, I've left two stories with a newspaperman, and he's to give his answer next week," whispered Jo, in her confidant's ear.

"Hurrah for Miss March, the celebrated American authoress!" cried Laurie, throwing up his hat and catching it again, to the great delight of two ducks, four cats, five hens, and half a dozen Irish children, for they were out of the city now.

"Hush! It won't come to anything, I dare say, but I couldn't rest till I had tried, and I said nothing about it because I didn't want anyone else to be disappointed."

"It won't fail. Why, Jo, your stories are works of Shakespeare compared to half the rubbish that is published every day. Won't it be fun to see them in print, and shan't we feel proud of our authoress?"

Jo's eyes sparkled, for it is always pleasant to be believed in, and a friend's praise is always sweeter than a dozen newspaper puffs⁸⁷.

Bien plus tard, à la veille de son mariage, Jo devenue adulte brûlera ses manuscrits, afin d'atteindre les standards moraux de son mentor et futur époux, dans un moment fatidique (et surtout typique) de renoncement et de sacrifice, mais dans *Little Women*, c'est une autre apparition du feu qui retient l'attention, et qui nous ramène au tout début du livre, alors que les quatre filles du Dr March sont encore des enfants en train de s'inventer une société dans le microcosme de leur maison de Concord. Cette scène de la vie domestique des March (qui rapproche le motif du feu de son rôle de destructeur involontaire, puisque c'est sans le consentement de l'auteure que son œuvre est brûlée), est primordiale en ce qu'elle ouvre pour la première fois la voie à un rapport d'empathie profonde entre le lecteur de romans et le romancier en tant que figure. Chez Hawthorne, Melville ou Evans, la narration crée une distance critique et ironique, voire cynique, entre le lecteur et le personnage d'écrivain, empêchant toute forme d'identification. Au contraire, Louisa May Alcott permet ici une interaction qui s'éloigne de ce que William Charvat décrivait comme une tendance de l'artiste américain à décrire dans ses œuvres l'écrivain comme un être singulier, hors norme : « Though such works vary widely in tone from defensiveness to a guilty deprecation of art itself, they all derive from the sense that the writer is different from people and that people resent him for it⁸⁸. »

Après une dispute entre sœurs à propos d'un spectacle auquel elles ne peuvent pas toutes assister, durant laquelle l'aînée a été particulièrement directe et caustique, Amy (la seconde des sœurs March à posséder un tempérament artistique) crie à Jo du haut de la balustrade : « "You'll be sorry for this, Jo March, see if you ain't." » Le « "Fiddlesticks⁸⁹!" » alors renvoyé par une Jo exaspérée est révélateur de la stratégie narrative employée dans le récit Alcott : il désigne bien sûr la frivolité des problèmes rencontrés dans la maisonnée, en comparaison avec la guerre qui fait rage au loin, mais il reflète aussi la profondeur et

⁸⁷ Louisa May Alcott, *Little Women*. Op. cit., p. 161.

⁸⁸ William Charvat, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Op. cit., p. 273.

⁸⁹ Louisa May Alcott, *Little Women*. Op. cit., p. 78.

l'authenticité de la souffrance que Jo ressentira le lendemain, malgré ces enfantillages, quand elle découvrira que sa sœur a jeté son cahier dans les flammes de la cheminée, sachant que rien ne blessera autant Jo. L'écriture devient ici le premier élément déclencheur d'une discorde familiale. C'est à travers le rapport à l'écriture que se dévoile une possible perte de contrôle sur le bonheur domestique incarné par Marmee. Celle-ci réussira à calmer les esprits, quelques jours plus tard, mais le mal est fait :

"You know something about it, and you'd better tell at once, or I'll make you." And Jo gave her a slight shake.

"Scold as much as you like, you'll never see your silly old book again," cried Amy, getting excited in her turn.

"Why not?"

"I burned it up."

"What! My little book I was so fond of, and worked over, and meant to finish before Father got home? Have you really burned it?" said Jo, turning very pale, while her eyes kindled and her hands clutched Amy nervously.

"Yes, I did! I told you I'd make you pay for being so cross yesterday, and I have, so —"

Amy got no farther, for Jo's hot temper mastered her, and she shook Amy till her teeth chattered in her head, crying, in a passion of grief and anger —

"You wicked, wicked girl! I never can write it again, and I'll never forgive you as long as you live⁹⁰."

C'est au cours de cette scène que Jo devient la véritable protagoniste et héroïne du livre d'Alcott, outrepassant ses sœurs dans l'affection du lecteur. Non seulement est-elle au cœur d'un affrontement qui démontre le caractère imparfait des quatre filles, mais elle en est la victime tragique au sens où son châtement dépasse de loin son crime. Là où Amy agit par vengeance et avec jalousie en brûlant le cahier d'histoires de Jo (un sentiment que le lecteur est capable de ressentir tout en le condamnant), cette dernière est décrite sous un jour inédit qui fait descendre l'écrivain de sa tour d'ivoire et lui rend son humanité. Malgré la violence

⁹⁰ Louisa May Alcott, *Little Women*. *Op. cit.*, p. 80.

de sa réaction et son mouvement quasi homicide envers Amy, elle n'est pas fautive et sa détresse est contagieuse. Impulsive, colérique, en proie à un désespoir et à une frustration loin d'être incompréhensibles, seule dans le deuil de son cahier brûlé, Jo devient la première représentation fictive d'une écrivaine américaine à laquelle le lecteur peut s'identifier.

2.13 LA VILLE (NEW YORK)

We live in the greatest commercial era that the world has yet known. And literature, – which has been alternately the companion and child of the Augustan warrior, the convent religionist, and the feudal landowner, – now makes its home with the Merchant, and already begins to assail its old protectors amid the new associations it has formed. The seat of commerce is, therefore, the centre of literary power... [T]he metropolis of our book world, on this side of the Atlantic, will still remain where Commerce congregates the mass of the wealth and intelligence of the country, from every point of the Union; and where the author from the far interior will seek his most available mart⁹¹.

Le motif de la grande ville comme lieu de perdition où le jeune provincial viendra tenter sa chance et rencontrer son destin souvent tragique n'est pas à proprement parler américain, il participe d'une esthétique associée depuis longtemps au *Bildungsroman* européen. Aux États-Unis, dans le Sud esclavagiste, il sert entre autres depuis les années 1820 à dénoncer l'industrialisation et à montrer les conditions de travail de la « wage slavery », en cet âge d'or du capitalisme. Parallèlement, pour décrire les débuts d'une littérature nordiste engagée à tendance socialiste, David S. Reynolds parle, dans *Beneath the American Renaissance*, d'un genre en-soi se développant alors autour de la grande cité et de l'usine, qu'il appelle la « factory literature⁹² ». Souvent protoféministe, presque toujours revendicatrice, cette « littérature de l'usine » représente l'esclavagisme du capitalisme industriel tel que pratiqué dans les grands centres urbains comme Chicago et New York.

⁹¹ Charles Fenno Hoffman, *The Literary World*, mars 1847, cité dans Steven Fink, *Prophet in the Marketplace: Thoreau's Development as a professional Writer*. Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 3.

⁹² David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance*. *Op. cit.*, p. 353 et suivantes.

Ceci dit, la ville comme centre des opérations prend une tournure particulière dans les romans qui nous occupent ici, au sens où elle devient le lien entre le personnage seul avec son manuscrit, expérimentant les tensions intangibles du génie créateur, et une certaine forme de réalité sociohistorique dépassant le cadre du récit en tant que tel. Autrement dit, le motif de la ville est ce qui nous permet d'avoir une idée de l'environnement littéraire du créateur. Loin d'être abordée par les personnages exclusivement comme le centre de l'exploitation des masses, elle est surtout perçue comme un moteur et un catalyseur vers la reconnaissance : l'endroit où on publiera son œuvre, où on reconnaîtra son talent.

Au cœur d'une période historique où le roman de l'écrivain ne peut se définir comme un véritable roman de l'institution (ce qu'André Belleau aurait appelé des « romans du code »), la ville est le seul véritable aspect de la diégèse reliant une « nature » de poète ou de romancière à une « pratique » d'écriture tournée vers le public. Par son entremise, on fait l'expérience inédite de plusieurs thèmes qui reviendront, tels l'exploitation et le mépris de l'écrivain comme représentant d'une « classe » en formation, ou comme protoprofessionnel incapable de gérer son capital; le rapport ambivalent à un lectorat avide, anonyme et souvent ridiculisé; les interactions entre différents agents de la « vie littéraire » urbaine, tels les éditeurs et les libraires, figures de l'hypocrisie et de l'exploitation.

Il suffit de se rappeler certains portraits peu flatteurs faits par Melville dans *Pierre* pour constater qu'une des caractéristiques qui marque l'époque, dans le milieu naissant de l'édition de masse, est son absence de rigueur, de professionnalisme et d'organisation. Hawthorne décriait déjà cette situation par le truchement de son personnage Oberon, vingt ans avant *Pierre*, quand il lui faisait décrire l'ensemble de la « profession » (les guillemets sont de lui : « the whole 'trade' ») comme une bande d'amateurs, malhonnêtes de surcroît. Oberon raconte avec dépit que ces gens, au fond, s'improvisent « booksellers » dans le but avoué de revendre à rabais de la contrebande étrangère : en l'absence d'une loi de protection des droits de reproduction, ils ne considèrent pas la possibilité de rémunérer correctement un auteur américain ou même de le traiter comme un égal.

Dans les romans de romancier du XIX^e siècle, on constate souvent que l'arrivée en ville du personnage-écrivain (dans le cadre d'une exploration narrative de l'intériorité du

personnage), permet de créer un effet de réel non négligeable par rapport aux conditions socio-économiques de l'époque. L'apparition de l'espace urbain donne accès à une image, aussi diffuse et abstraite soit-elle, d'un *lieu d'échange* entre les diverses facettes de la création fastidieuse d'une œuvre, et par extension des défaillances concrètes des réseaux qui l'encadrent.

Par exemple, même si Pierre, dans le roman de Melville, ne parle jamais de vive voix avec un représentant officiel du monde des livres, c'est en ville que lui vient l'idée d'écrire pour gagner sa vie et c'est en ville également que le sérieux de sa tâche va le rattraper de façon concrète. Parce qu'il se sait près du centre des opérations, loin de la pastorale bucolique de son adolescence, Pierre redevient un élève et sent le poids de ce qu'il décide d'entreprendre, (sur)vivre de sa plume et de son génie :

It may have been already inferred, that the pecuniary plans of Pierre touching his independent means of support in the city were based upon his presumed literary capabilities. For what else could he do? He knew no profession, no trade. Glad now perhaps might he have been, if Fate had made him a blacksmith, and not a gentleman, a Glendinning, and a genius. But here he would have been unpardonably rash, had he not already, in some degree, actually tested the fact, in his own personal experience, that it is not altogether impossible for a magazine contributor to Juvenile American literature to receive a few pence in exchange for his ditties. Such cases stand upon imperishable record, and it were both folly and ingratitude to disown them⁹³.

Ainsi, si une institution digne de ce nom n'existe pas encore à l'époque de la Renaissance américaine, les écrivains fictifs qui peuplent ses romans, autant que les écrivains réels qui ont aidé à la définir après-coup, sont quand même conscients de l'importance des grands centres, et de New York en particulier, dans le processus de diffusion de leur œuvre. Ils cherchent à s'y installer, à s'y faire une place, afin de concrétiser leurs ambitions : ils n'envisagent pas d'autre solution, car la vie littéraire en région n'est pas viable. Le pays est immense, soit, mais la concentration du savoir et de l'industrie est déjà commencée, surtout en raison de l'arrivée massive des immigrants européens qui viennent faire grossir les villes et décupler le nombre d'habitants.

⁹³ Herman Melville, *Pierre*. *Op. cit.*, p. 303.

This increase in population was due almost entirely to immigration, as was the shift in the percentages of dwellers in the country and the city. For example, the population of New York city grew sevenfold, from half a million to nearly 3.5 million between 1865 and the turn of the twentieth century [...] By 1890, New Englanders and their descendents were no longer numerically dominant⁹⁴.

La domination littéraire de la Nouvelle-Angleterre touchait également à son terme. Déjà dans les années 1850, avec la parution de journaux et de périodiques, aussi « sérieux » que « populaires », comme le *Harper's* (à partir de 1850) ou le *New York Ledger* (1847-1898), qui prennent vite une envergure nationale, New York est en voie de devenir le pôle d'attraction, au détriment de Boston (et de l'ensemble de la Nouvelle-Angleterre hautement littéraire)⁹⁵. S'il existe des éditeurs un peu partout au pays, dans d'autres villes comme Philadelphie ou même Richmond, l'ensemble des historiens s'accorde pour dire que New York était devenu non seulement un incontournable de l'industrie du livre, mais que cette dernière représentait une des industries les plus rentables : « The business of printing and publishing so dominated New York that by 1860 it was the city's leading industry. This fact should not be underestimated considering that New York was the largest industrial center in antebellum America, and its biggest industry was the manufacture and sale of newspapers, magazines, and books⁹⁶. » Comme on peut le constater dans les romans à l'étude, les personnages d'écrivains produisant dans les années entourant la guerre civile sont conscients qu'il n'y a pas vraiment d'alternative possible.

Dans *Literature and Life*, un recueil d'essais autobiographiques publié au début du XX^e siècle mais racontant les années de sa jeunesse avant la guerre civile, William Dean Howells accepte du bout des lèvres la prédominance de New York sur Boston se manifestant déjà à

⁹⁴ Nina Baym, dir., « Introduction », *The Norton Anthology of American Literature, Volume C, 1865-1914*. New York, W. W. Norton & Company, 2007, p.3.

⁹⁵ Cathy N. Davidson retrace la concentration de la presse et de l'industrie du livre dans les grands centres urbains, vers les années 1850, en ces termes : « It is significant [...] that until 1820 local printers (independent printers outside the majors cities) still published over 50 percent of American fiction, even though fiction – unlike, say, newspapers or almanacs – was not really "local." By midcentury, however, when the novel business was flourishing, only 8 percent of American fiction was still published by local, regional printers. » [Cathy N. Davidson, *Revolution and the Word*. *Op. cit.*, p. 76.]

⁹⁶ David Dowling, *Capital Letters*. *Op. cit.*, p. 18.

l'époque. Le passage d'une économie du livre gérée par des gentilshommes à une économie de marché compétitive gérée par des hommes d'affaires et basée à New York y est indiqué avec autant de clarté que de tristesse :

It is an even thing: New York society has not taken to our literature. New York publishes it, criticizes it, and circulates it, but I doubt if New York society much reads it or cares for it, and New York is therefore by no means the literary centre that Boston once was, though a large number of our literary men live in or about New York. Boston, in my time at least, had distinctly a literary atmosphere, which more or less pervaded society; but New York has distinctly nothing of the kind, in any pervasive sense. It is a vast mart, and literature is one of the things marketed here; but our good society cares no more for it than for some other products bought and sold here; it does not care nearly so much for books as for horses or for stocks, and I suppose it is not unlike the good society of any other metropolis in this.

[...]

As to New York (where the imagination may arrive daily from New Haven, either by a Sound boat or by eight or ten of the swiftest express trains in the world), I confess I am more and more puzzled. Here abide the poets, [...]; the literary and religious and economic essayists, [...] with critics, dramatists, satirists, magazinists, and journalists of literary stamp in number to convince the wavering reason against itself that here beyond all question is the great literary centre of these States. There is an Authors' Club, which alone includes a hundred and fifty authors, and, if you come to editors, there is simply no end. Magazines are published here and circulated hence throughout the land by millions; and books by the ton are the daily output of our publishers, who are the largest in the country.

If these things do not mean a great literary centre, it would be hard to say what does; and I am not going to try for a reason against such facts. It is not quality that is wanting, but perhaps it is the quantity of the quality; there is leaven, but not for so large a lump. It may be that New York is going to be our literary centre, as London is the literary centre of England, by gathering into itself all our writing talent, but it has by no means done this yet. What we can say is that more authors come here from the West and South than go elsewhere⁹⁷[.]

Ainsi, il est significatif que même une native de la Nouvelle-Angleterre comme Jo March aille vivre à New York dans le but de propulser sa jeune carrière. L'héroïne du roman d'Augusta J. Evans, la romancière Edna Earl, partira de son lointain Chattanooga, dans le

⁹⁷ William Dean Howells, « American Literary Centers », *Literature and Life*. The Project Gutenberg, ebook #3389, format Kindle, 2006, p. 68.

Tennessee, pour s'y installer, persuadée qu'il n'y a aucun avenir pour elle dans le Sud, tant qu'elle aspirera à plus qu'un simple emploi de professeure : « "I want to go to New York because I can command advantages there which no poor girl can obtain in any Southern city; and the magazine for which I expect to write is published there"⁹⁸." »

Une fois à New York, Edna et Jo se mettront non seulement à publier des récits, des romans et des histoires sentimentales et/ou sensationnalistes, et ainsi pouvoir goûter à la popularité, elles vont également entrer dans la « communauté » intellectuelle et devoir adopter les postures adéquates afin d'y survivre, chacune à leur manière. Edna, après la parution de son premier « roman didactique », reçoit des lettres de partout au pays, un culte se construit autour de sa personnalité et de ses écrits, elle devient une personnalité publique dont on juge les agissements et sur qui on veut tout savoir : « You would be surprised at the questions constantly asked me, about her habits and temper. People seem so curious to learn all the routine of her daily life⁹⁹. » Dans les milieux raffinés, on dit d'elle qu'elle est unique en son genre, « the only one I ever saw who was really lovable, and not a walking parody of her own writings¹⁰⁰ ». De son côté, Jo est introduite à la bonne société par l'entremise de Miss Norton, une riche dame qui a ses entrées un peu partout en ville, une expérience qui va la marquer profondément et qui pèsera dans la balance au moment où elle préférera le mariage à la vie d'artiste :

Another and a better gift than intellect was shown her in a most unexpected manner. Miss Norton had the entree into literary society, which Jo would have had no chance of seeing but for her. The solitary woman felt an interest in the ambitious girl, and kindly conferred many favors of this sort both on Jo and the Professor. She took them with her one night to a select symposium, held in honor of several celebrities.

Jo went prepared to bow down and adore the mighty ones whom she had worshiped with youthful enthusiasm afar off. But her reverence for genius received a severe shock that night, and it took her some time to recover from the discovery that the great creatures were only men and women after all. Imagine her dismay, on

⁹⁸ Augusta J. Evans, *St. Elmo*. *Op. cit.*, p. 227.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 522.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

stealing a glance of timid admiration at the poet whose lines suggested an ethereal being fed on "spirit, fire, and dew," to behold him devouring his supper with an ardor which flushed his intellectual countenance. Turning as from a fallen idol, she made other discoveries which rapidly dispelled her romantic illusions. The great novelist vibrated between two decanters with the regularity of a pendulum; the famous divine flirted openly with one of the Madame de Staëls of the age, who looked daggers at another Corinne, who was amiably satirizing her, after outmaneuvering her in efforts to absorb the profound philosopher, who imbibed tea Johnsonianly and appeared to slumber, the loquacity of the lady rendering speech impossible. [...]

Before the evening was half over, Jo felt so completely *desilusionnée*, that she sat down in a corner to recover herself¹⁰¹.

Cette fameuse scène où Jo est déçue par un monde intellectuel superficiel est une des seules de la période entourant la guerre civile montrant explicitement une interaction entre des artistes (et entre des écrivains en particulier). Jo est frappée par l'aspect pathétique et faillible de ces gens qu'elle idolâtrait et se retrouve devant un dilemme qu'elle ne ressentait pas avant de partir de Concord : veut-elle vraiment appartenir à ce groupe et que devra-t-elle sacrifier pour arriver à ses fins ? C'est donc dire que la littérature, pour Jo March, devient réelle à partir du moment où elle entre en contact avec ses *représentants*, ou ses *officiers*, qui sont loin d'être ces protecteurs d'une morale supérieure, voire divine, que la jeune femme espérait naïvement et qu'on lui avait décrits dans sa jeunesse idyllique. Encore une fois, le message apparent de *Little Women* se voit complexifié dans un passage comme celui-ci, à partir du moment où on accepte que même l'exemplaire Paul Bunyan, figure de l'écrivain chrétien par excellence, auteur de ce fameux *Pilgrim's Progress* que Marmee offre en cadeau aux quatre filles dans le premier chapitre du roman, est présent, en creux dans l'imagination déçue de Jo, prenant part aux festivités et aux dépravations de la société new-yorkaise.

La ville est l'endroit où la littérature advient, d'où elle émane, non seulement parce que les éditeurs, imprimeurs et autres marchands y ont pignon sur rue, mais parce qu'elle est l'unique définition de la « vraie vie » moderne, telle que recherchée par les romanciers, qu'ils soient sentimentaux et didactiques comme Edna Earl, romantiques comme Pierre Glendinning, subversifs comme Ruth Hall ou sensationnalistes comme Jo March. Que

¹⁰¹ Louisa May Alcott, *Little Women*. *Op. cit.*, p. 379-380.

l'écrivain ait des prétentions moralisantes ou qu'il veuille uniquement dépeindre la réalité telle qu'elle se présente, il doit être au cœur des choses, pour en *témoigner*. Même Pierre qui vit en ermite ne peut échapper aux effets délétères de la communauté littéraire qui l'entoure. L'Église des Apôtres (« Church of the Apostles »), où il habite avec Isabel, sorte de Cours des Miracles artistique, est une préfiguration extrêmement significative de ce que sera Greenwich Village à partir des années 1920.

De même, les portraits d'éditeurs de magazines crapuleux comme Mr. Dashwood dans *Little Women* ou Mr. Lescom dans *Ruth Hall*, sont les premiers avatars des éditeurs et directeurs littéraires que nous rencontrerons dans les œuvres de plusieurs romanciers du XX^e siècle, dans lesquelles ils dirigeront les empires commerciaux tentaculaires que les maisons d'édition seront devenues. Le langage économique englobant l'art, ainsi que les rapports de forces entre créateurs et industriels seront assez similaires, même si des intermédiaires comme les agents littéraires et les « editors » auront pris une place prépondérante dans les tractations¹⁰². Victime de son absence de connaissances économiques et juridiques, maillon faible de la chaîne de production du livre, l'écrivain se fera souvent prendre au piège de l'enthousiasme et la reconnaissance causés par l'acceptation, ce qui ne veut pas dire pour autant que les premiers romanciers fictifs américains ne savaient pas négocier ou qu'ils n'étaient décrits que dans leur naïveté. Comme en fait foi ce dialogue entre Ruth Hall et son

¹⁰² Sur l'apparition dès la fin du XIX^e siècle des agents littéraires dans le milieu éditorial américain, comme intermédiaire entre l'auteur et le « publisher », permettant au premier d'assurer les droits légaux sur son œuvre, et au second d'éviter d'avoir affaire directement à un artiste mal informé, voir le chapitre « The Agent », dans James W. L. West III, *American Authors and the Literary Marketplace since 1900* : « In the 1870s and 1880s there were several literary agencies in New York, including the Athenaeum Bureau of Literature, the New York Bureau of Literary Revision, and the Writer's Literary Bureau. American authors' societies [...] performed some of the services of literary agencies. The Association of American Authors, for example, published a journal, provided information on the costs of publication, arbitrated disagreements between authors and publishers, and supplied funds to needy members. All of these early agents, paid and unpaid, offered writers the advantage of having representatives in New York, which by then was already becoming the publishing center of the country. The author could live and write elsewhere but enjoy the advantage of face-to-face bargaining through an agent. » [*American Authors and the Literary Marketplace since 1900*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 82.] Au tournant du XX^e siècle, le rôle de l'agent littéraire se concrétise jusqu'à devenir, quelques décennies plus tard, une donnée incontournable de l'échange entre l'auteur et l'éditeur, puisque ce dernier n'acceptera plus de considérer que les manuscrits soumis par un agent, en gage de qualité.

éditeur, Mr. Lescom, où elle s'enquiert d'une éventuelle hausse de salaire juste après avoir signé un contrat plus avantageux chez un concurrent, le dilettantisme cédait rapidement la place au professionnalisme :

"I believe I have never troubled you with my complaints; but I *have* looked at my children sometimes, and thought that I must try somehow to get more; and I have sometimes thought that if my articles, as you have told me, were constantly bringing you new subscribers, friendship, if not justice, would induce you to raise my salary."

"*Friendship* has nothing to do with business," replied Mr. Lescom; "a bargain is a bargain. The law of supply and demand regulates prices in all cases. In literature, at present, the supply greatly exceeds the demand, consequently the prices are low. Of course, I have to regulate my arrangements according to my own interests, and not according to the interests of others. You, of course, must regulate your arrangements according to *your* interests; and if anybody else will give you more than I do, you are at liberty to take it. As I said before, *business* is one thing – *friendship* is another. Each is good in its way, but they are quite distinct."

As Mr. Lescom finished this business-like and logical speech, he looked smilingly at Ruth, with an air which might be called one of the tyrannical benevolence; as if he would say, "Well, now, I'd like to know what you can find to say to that?"

"I am glad," replied Ruth, "that you think so, for I have already acted in accordance with your sentiments. I have had, and accepted, an offer of a better salary than you pay me. My object in calling this afternoon was to inform you of this; and to say, that I shall not be able to write any more for "The Standard."

Mr. Lescom looked astonished, and gazed at Ruth without speaking, probably because he did not know exactly what to say. He had argued Ruth's case so well, while he supposed he was arguing his own, that nothing more could be said¹⁰³.

2.14 AU-DELÀ DE LA RENAISSANCE AMÉRICAINE

Pour faire écho à cette belle scène des débuts du commerce du livre, il est difficile de résister à la tentation de donner un aperçu de ce qui nous attend dans les chapitres suivants, quand l'institution littéraire sera bien en selle, vers la fin du XIX^e siècle, en citant un passage

¹⁰³ Fanny Fern, *Ruth Hall*. *Op. cit.*, p. 283-284.

du roman *The World of Chance*, de William Dean Howells. Ray, un jeune écrivain du Midwest lui aussi fraîchement débarqué à New York, son manuscrit sous le bras, se fait lancer le même type d'arguments à propos du marché de l'offre et la demande, par un grand éditeur. Après la rebuffade, une fois son orgueil ravalé, le jeune homme fait la rencontre de Kane, un poète rompu aux artifices du monde de l'édition connaissant les astuces du métier, intéressé par son cas :

Ray laughed, and said from his pleased vanity, "Mr. Brandreth has kindly consented to look at a manuscript of mine."

"Poems?" Mr. Kane suggested.

"No, a novel," the author answered, bashfully.

"The great American one, of course?"

"We are going to see," said the young publisher, gaily.

"Well, that is good. It is pleasant to have the old literary tradition renewed in all the freshness of its prime, and to have young Genius coming up to New York from the provinces with a manuscript under its arm, just as it used to come up to London, and I've no doubt to Memphis and to Nineveh, for that matter; the indented tiles must have been a little more cumbrous than the papyrus, and were probably conveyed in an ox-cart. And when you offered him your novel, Mr. Kay, did Mr. Brandreth say that the book trade was rather dull, just now?"

"Something of that kind," Ray admitted, with a laugh; and Mr. Brandreth laughed too.

"I'm glad of that," said Mr. Kane. "It would not have been perfect without that. They always say that. I've no doubt the publishers of Memphis and Nineveh said it in their day. It is the publishers' way with authors. It makes the author realize the immense advantage of getting a publisher on any terms at such a disastrous moment, and he leaves the publisher to fix the terms. It is quite right. You are launched, my dear friend, and all you have to do is to let yourself go. You will probably turn out an ocean greyhound; we expect no less when we are launched. In that case, allow an old water-logged derelict to hail you, and wish you a prosperous voyage to the Happy Isles." Mr. Kane smiled blandly, and gave Ray a bow that had the quality of a blessing¹⁰⁴.

¹⁰⁴ William Dean Howells, *The World of Chance*. New York, Harper & Brothers Publishers, 1893, p. 60-62.

Certaines choses ne changent pas. Déjà, bien avant Howells, c'est par l'arrivée du personnage-écrivain en ville que le lecteur a accès à une représentation du milieu littéraire. Même si elle est encore furtive, caricaturale, elle permet de percevoir, à travers la fiction, le statut de l'écrivain ainsi que des différentes postures qui s'offraient à lui, dans la communauté littéraire d'avant et après la guerre civile. Évidemment, on est pourtant encore loin des romans de l'institution, ou romans du code, qui vont paraître à partir de la fin du XIX^e siècle et qui seront nombreux dès le début de la modernité littéraire, décrivant avec force détails et un grand souci de réalisme les différentes facettes de l'industrie du livre.

Pour l'instant, grâce aux personnages-écrivains créés par Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Louisa May Alcott, Fanny Fern et Augusta J. Evans, il est possible de tirer quelques conclusions. Qu'il soit autoproclamé ou prisonnier des contingences sociales, le poète/romancier a à peine ouvert les vannes de sa grandiose ambition qu'il s'essouffle : il abandonne, craquant sous les pressions qui s'accumulent. Il faut souligner cependant que l'abandon de l'écrivain fictif entre toujours en contradiction manifeste avec le non-abandon de son créateur (le livre-objet/roman que nous lisons en faisant foi), une tendance qui continuera à se manifester jusqu'à nos jours, comme on pourra le vérifier dans la trilogie des romans de Frank Bascombe, de Richard Ford.

Ces métaphores, ces images et ces thématiques faisant leur apparition ont une portée mythique qui souvent vient complexifier le portrait qu'on pourrait essayer de tracer de l'écrivain idéal de la Renaissance américaine, ce que bien des critiques et historiens de la littérature ont essayé de faire, en associant les personnages et leurs créateurs respectifs, ou en déterminant une posture archétypale qui engloberait les autres. Le livre de F. O. Matthiessen a contribué à l'image dominante du romancier classique en constante opposition. *American Renaissance* a eu une énorme influence sur l'idée romantique de l'écrivain en marge de son époque « sentimentale », « mièvre » et « féminine », mais cette influence a tendance à faire place aujourd'hui à une vision beaucoup plus globale et inclusive de l'influence et de l'interdépendance des genres et des discours. Les critiques contemporains tendent à voir la posture des écrivains classiques comme étant beaucoup plus *imprégnée* du discours social de leur époque que *séparée* de ce dernier. L'enquête débutée dans ce chapitre permet d'ajouter à ces analyses sociohistoriques une série d'images concrètes et de figures récurrentes qui,

sorties tout droit de l'imaginaire des romanciers eux-mêmes, viennent lier des attitudes dans l'espace social à des comportements dans l'espace fictif, en donnant une voix à des écrivains qui ont souvent tout jeté au feu, contrairement à leur créateur. Dans le cas des romancières particulièrement, l'analyse des personnages qu'elles ont créés ouvre la voie à une réévaluation des rôles qui leur étaient assignés et qu'elles s'assignaient elles-mêmes. Même l'œuvre de romancières moins « classiques » peut servir à éclairer des postures légendaires. La distance ironique (inconsciente) créée entre le discours normatif de la narratrice de *St. Elmo* qui exhorte les femmes à laisser de côté la littérature et le fait bien réel que le lecteur tient entre les mains un roman de six cents pages est un bon exemple du genre de paradoxe sur lequel l'étude du personnage-écrivain se concentre.

Certes, les thématiques sont souvent les mêmes, mais elles sont traitées dans les différents romans avec des variations qui brouillent les cartes, en fonctionnant comme un réseau d'obsessions sous-jacentes plus que comme les clichés qu'elles deviendront plus tard. Les figures du self-made poète et du poète prisonnier du corps social continueront de hanter la littérature des héritiers de la Renaissance Américaine et de la guerre civile, au cours des décennies suivantes, et c'est chez des écrivains qui chevauchent les deux siècles comme Henry James et William Dean Howells qu'elles se retrouveront, pour la première fois, problématisées, remises en question, et jumelées à des figures inédites, dans plusieurs romans du début du réalisme et du naturalisme qui ont voulu peindre de façon autrement plus explicite le romancier et son rapport à une institution et une industrie soudainement envahissante.

CHAPITRE 3

DE L'INDUSTRIALISATION À L'EXIL : LE PARCOURS DU VOYAGEUR (1890-1940)

To-day is the day of the novel. In no other way and by no other vehicle is contemporaneous life so adequately expressed; and the critics of the twenty-second century, reviewing our times, striving to reconstruct our civilization, will look not to the painters, not to the architects nor dramatists, but to the novelists to find our idiosyncrasy.

Frank Norris, « Responsibilities of the Novelist », 1901¹

C'est de son Angleterre d'adoption que Henry James offre à l'Amérique le premier véritable essai critique consacré à une théorie du roman comme art à part entière. Bien sûr, à l'image de l'ensemble de l'œuvre de James, il est difficile de considérer « The Art of Fiction », publié pour la première fois en 1884 à Londres, comme appartenant pleinement au corpus américain : le texte, aussi primordial soit-il pour la consolidation d'une tradition romanesque aux États-Unis, s'inscrivait de l'autre côté de l'Atlantique dans l'ensemble d'une réflexion européenne entamée depuis déjà bien longtemps : ses références sont plus anglaises qu'américaines, elles sont internationalistes et cosmopolites, comme James aspirait à l'être. Il n'en reste pas moins que « The Art of Fiction » est aussitôt réclamé par une Amérique littéraire en mal de spécificité qui ne tardera pas à s'approprier le modèle en tentant de lui donner une saveur et une couleur fortement nationaliste. Le « psychological novel » jamesien deviendra une norme à suivre pour les écrivains américains.

¹ Frank Norris, « Responsibilities of the Novelist », *Novels and Essays*. New York, The Library of America, 1986, p. 1207.

Dans les années qui m'intéressent ici, les essais et autres théories du roman auront tendance à se multiplier, chez des écrivains comme William Dean Howells, Frank Norris, ou plus tard Sherwood Anderson, qui chercheront à définir non plus le « novel » lui-même (ce que James avait fait éloquentement), mais le « novel » à l'américaine. En parallèle à ces efforts de description venus des romanciers eux-mêmes se développe également une première génération de critiques littéraires, des intellectuels qui se prononcent sur la littérature en général et le roman en particulier, comme Van Wyck Brooks et Vernon Parrington. Frederick Crews explique ainsi la transition entre cette génération de critiques et la précédente :

When the academic field was created some seventy years ago, it was patently a gentleman's club – one whose exclusive social pretensions were mirrored in its reverence for the Fireside Poets and in its conception of art as a fragile kingdom lying somewhere beyond the vulgar material world. That dispensation was overthrown by the nativist and progressivist approach championed by Vernon L. Parrington, with its chauvinistic celebration of such sturdy-looking realists and democrats as Walt Whitman, Mark Twain, Theodore Dreiser, and Sinclair Lewis².

Alors que pour certains, il est évident que le roman américain diffère de son équivalent européen, pour d'autres, il n'est qu'une extension de la tradition britannique. En 1913, John Macy écrivait encore que le roman américain ne se démarquait en rien, et que l'appartenance, en littérature, se calculait en termes de langue commune bien plus qu'en termes de nationalité ou de géographie :

American literature is a branch of English literature, as truly as are English books written in Scotland or South Africa. Our literature lies almost entirely in the nineteenth century when the ideas and books of the western world were freely interchanged among the nations and became accessible to an increasing number of readers. In literature nationality is determined by language rather than by blood or geography. M. Maeterlinck, born a subject of King Leopold, belongs to French literature. Mr. Joseph Conrad, born in Poland, is already an English classic. Geography, much less important in the nineteenth century than before, was never, among modern European nations, so important as we sometimes are asked to believe. Of the ancestors of English literature "Beowulf" is scarcely more significant, and rather less graceful, than our tree-inhabiting forebears with

² Frederick Crews, « Whose American Renaissance », *The Critics Bear it Away: American Fiction and the Academy*. New York : Random House, 1992, p. 18.

prehensile toes; the true progenitors of English literature are Greek, Latin, Hebrew, Italian, and French³.

Malgré cette généalogie indiscutable, d'un point de vue national il est évident qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle la littérature américaine change radicalement de visage en se faisant plus nationaliste. Les textes théoriques et polémiques se multiplient qui tentent de la définir et de plus en plus de mesures politiques et sociales sont mises de l'avant pour la faire progresser. Sans être incluse dans le cursus universitaire, elle n'est plus l'apanage d'une certaine coterie de la Nouvelle-Angleterre, non plus que l'affaire exclusive de gentilshommes tels Longfellow, Lowell et Whittier. Les développements technologiques et politiques touchant l'ensemble de la société américaine affectent nécessairement la production et la réception d'une littérature nationale, voire patriotique, dont l'influence se répand rapidement sur le territoire, comme il sera démontré plus loin dans ce chapitre.

Durant ce « Gilded Age⁴ », le chemin de fer transcontinental lie des espaces éloignés, impose son monopole et crée par la même occasion les premières grandes fortunes industrielles américaines comme celles de Carnegie, Vanderbilt et Morgan. Les « trusts », ces grandes corporations permettant de fixer les prix et de contrôler le marché, se mettent en place et, en réaction, les revendications sociales s'accroissent alors que des doctrines comme l'anarchisme et le communisme sont introduites avec l'arrivée massive des immigrants européens. Dans l'imaginaire social débute l'opposition entre capitalisme et syndicalisme, qui se rencontreront dans la dialectique du « rêve américain » et dans sa puissance évocatrice.

Aussi, comme l'expliquent Gerald Graff et Evan Carton, cette immigration massive a servi simultanément à diversifier la population du pays et à consolider l'identité nationale autour d'une langue et d'une culture commune, par la transformation du cursus collégial et universitaire :

³ John Macy, « American Literature », dans Christopher Morley, dir., *Modern Essays*. New York, Harcourt, Brace & Company, 1921, p. 3.

⁴ Une expression passée dans le langage courant que l'on doit à Mark Twain et à Charles Dudley Warner qui publièrent, en 1873, un roman satirique à propos des travers de l'industrialisation et de la montée du capitalisme, intitulé *The Gilded Age : A Tale of Today*.

It is no accident that the rise of English literature as an academic subject coincided with the great wave of European immigration from the 1880s to 1910. Educators saw "English" as the perfect binding force for a population otherwise geographically, ethnically, and culturally dispersed. English would never have won its battle over the classical languages for the centrality it now enjoys in the school and college curriculum if it had not been seen as a means of imparting a unifying set of cultural allegiances to populations otherwise prone to unruliness and rebellion. After all, what better subject was there to Americanize the newly expanding immigrant populace than English literature?⁵

En dehors de l'université, pour le milieu littéraire, la plus grande révolution arrive avec le perfectionnement de la presse rotative, qui va permettre d'accroître la production et la diffusion des livres de façon exponentielle, entraînant irrémédiablement le monde de l'édition vers le mode compétitif de la société capitaliste, comme le souligne James L. W. West III :

The first commercial typesetting machines were ready by the mid-1850s, though they needed refinement. Power-driven paper folders and case-binders were also being developed at about this time, and stereotyping and electrotyping were becoming fairly common. These developments did not come about simultaneously. One development necessitated others : presses became better and faster, cylindrical papermakers had to be built to feed the presses, and typesetting equipment had to catch up⁶.

Dans ces circonstances inédites, sans doute le roman est-il le médium idéal pour comprendre et saisir l'époque, comme l'écrit Frank Norris en 1901 : « It is as necessary to the civilization of the twentieth century as the violin is necessary to Kubelik, as the piano is necessary to Paderewski, as the plane is necessary to the carpenter, the sledge to the blacksmith, the chisel to the mason. It is an instrument, a tool, a weapon, a vehicle⁷. » Aussi bien les discours théoriques que les écoles de pensées se multiplient à travers le pays, créant les premières confrontations générationnelles et esthétiques permettant habituellement aux histoires littéraires de s'écrire. Les querelles entre les tenants d'un romantisme mythologique et d'un réalisme psychologique seront violentes, sans même parler des jeunes écrivains

⁵ Evan Carton et Gerald Graff, « Politics and American Criticism », dans *The Cambridge History of American Literature*. New York, Cambridge University Press, 1996, p. 271-272.

⁶ James L. W. West III, *American Authors and the Literary Marketplace since 1900*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 41-42.

⁷ Frank Norris, « Responsibilities of the Novelist ». *Op. cit.*, p. 1207-1208.

naturalistes qui viendront jeter de l'huile sur le feu, avec leurs reproductions fidèles de réalités sociales glauques.

Comme nous le verrons dans les pages qui suivent, les multiples romanciers fictifs de cette imposante tranche de l'histoire américaine sont beaucoup plus polyvalents que leurs incarnations précédentes, aussi bien sur le plan psychologique que dans les rapports entretenus avec l'environnement social et les questions formelles qu'ils soulèvent quant à l'autoreprésentation et l'autobiographie. Aussi bien chez Edith Wharton, mettant en scène un romancier masculin dans *Hudson River Bracketed* (1929), que chez Thomas Wolfe, dont l'œuvre entière à partir de *Look Homeward, Angel* (1929) est une sorte de vision fantasmatique et hyperbolique de sa propre vie, les personnages d'écrivains tiennent des discours de plus en plus construits sur la littérature et ses enjeux, qu'ils soient politiques ou esthétiques.

Un autre aspect témoigne du développement rapide de la littérature à l'ère industrielle et se reflète dans les romans qui mettent en scène des romanciers : il s'agit de la multiplication des espaces culturels importants sur le territoire national. L'écrivain n'est plus attiré seulement par New York et Boston, mais trouve des lieux de ressourcement à travers le pays entier. Le talent du romancier peut émerger n'importe où et fleurir dans des endroits reculés accentuant l'effet de régionalisme et d'éclatement des centres d'influence.

D'un côté, l'écrivain américain apparaît de plus en plus indépendant; de l'autre, le milieu littéraire s'organise pour la première fois en clubs, en écoles, il se protège et se munit d'institutions pour défendre ses intérêts, qu'ils soient créatifs ou pécuniaires. En s'institutionnalisant lentement, l'idée de littérature se fait « conservatrice » chez des écrivains consacrés comme William Dean Howells, et « révolutionnaire » chez de jeunes journalistes téméraires comme Stephen Crane.

L'objectif de ce chapitre sera de démontrer la complexité de ce portrait rapidement esquissé : des étiquettes comme le conservatisme littéraire et l'esthétisme révolutionnaire sont parfois trompeuses. Dans ce nouveau contexte, le romancier fictif est sans conteste un témoin majeur et privilégié. Il tient un discours de plus en plus articulé sur l'Amérique, ses livres et ses citoyens, à une époque où l'émergence simultanée d'une élite littéraire

multiforme et d'une culture de masse ont permis de créer un marché *et* une institution, où le concept d'américanité s'est infiniment complexifié avec la fin de l'esclavage, l'arrivée de dizaines de millions d'immigrants européens, et où l'individu, sujet privilégié du roman, s'est vu réévalué à l'aune de l'avènement d'un univers bureaucratique et urbain maintenant omniprésent.

3.1 LE DOYEN DES LETTRES AMÉRICAINES

John Updike écrivait, dans la préface de *A Century of Arts and Letters*, un livre racontant l'histoire de l'American Academy and Institute of Arts and Letters, qu'il existe une résistance profonde à l'institutionnalisation de l'art et de la littérature, dans la psyché américaine : « Just as religion should be kept separate from the state for the sake of impartial government and individual freedom, so the arts, perhaps, should be unclubbable and ungovernable⁸. » Updike, lui-même devenu membre de l'Académie en 1976, précise que l'idée d'organiser une association d'intellectuels et d'artistes qui aurait pour but de promouvoir les arts, la langue et la littérature aux États-Unis n'est pourtant pas nouvelle. En 1780, durant la guerre d'indépendance, John Adams insistait déjà sur l'importance de créer une telle association. Plusieurs tentatives de mettre sur pied une Académie américaine, modelée sur la légendaire Académie française, échouèrent au fil des décennies et c'est finalement à la toute fin du XIX^e siècle qu'un collectif de journalistes, d'historiens et d'hommes de lettres (pour la plupart oubliés aujourd'hui) parvinrent à réunir les sommes nécessaires à ce projet. Pour eux, la

⁸ John Updike, « Foreword », *A century of Arts and Letters*. New York, Columbia University Press, 1998, p. VII. Dans son livre sur la formation du milieu littéraire américain, James L. W. West III souligne la difficulté d'organiser les écrivains aux États-Unis : « Organizations for American authors have existed since the late nineteenth century, but they have not been especially influential on authors as a class, or on the publishing industry. [...] The Association of American Authors, for example, was founded in 1892; it survived for ten years and was replaced by the Authors League of American. [...] There was not much effort among authors to organize during the 1920s, but the politically conscious 1930s produced the Newspaper Guild, the Screen Writers Guild, the Writers Union, the Unemployed Writers Association, and the highly visible League of American Writers, which held national congresses in 1935, 1937, 1939, and 1941. None of these groups had the influence of the Society of Authors in Great Britain, however, nor did any one of them produce a leader comparable to Besant or Shaw. » [James L. W. West III, *American Authors and the Literary Marketplace since 1900*. Op. cit., p. 13-14.

validation de la littérature comme pratique et comme métier que permettrait l'instauration d'une Académie était essentielle à l'avènement d'une « classe artistique » indépendante et souveraine, cosmopolite et patriotique en même temps.

Peut-être serait-il injustifié d'accorder trop d'importance à l'American Academy of Arts and Letters, puisque la littérature s'est toujours faite en marge de ce genre d'institution guindée. Pourtant, ce chapitre s'ouvre avec un ouvrage de William Dean Howells, son premier président d'honneur, un écrivain incontournable pour quiconque s'intéresse à la scène littéraire américaine telle qu'elle se dessinait au tournant du XX^e siècle. Il était alors la personnalité la plus influente du milieu, grâce à son œuvre romanesque et à ses fonctions éditoriales au sein de magazines influents comme *The Atlantic Monthly*, qu'il a longtemps dirigé.

Il est symptomatique de l'avènement à la fois lent et rapide du champ littéraire américain que l'Academy ait été fondée à l'époque où une première génération d'écrivains ressentait le besoin de s'émanciper de la tradition et de nier le travail de ses prédécesseurs. Ce rejet du passé par une certaine avant-garde était nouveau dans une culture lettrée comme celle de la Nouvelle-Angleterre et celle du sud aristocratique en voie d'être remplacée par une culture du marché et de la compétition. D'une certaine manière, le pays qui était prêt pour une Académie des lettres était aussi prêt pour les guerres entre les générations et les écoles de pensées, entre le réalisme et le modernisme, entre le conservatisme et le libéralisme. Et Howells n'est-il pas cet écrivain ouvert d'esprit qui permet de faire le pont entre des visions contemporaines, mais radicalement opposées, comme celles de Henry James et de Mark Twain, lui qui était l'ami et le confident de l'un comme de l'autre? Tenter de comprendre l'Amérique de l'époque en suivant les traces de Howells, c'est donc se pencher sur ce qui opposait et reliait ces deux écrivains importants ayant donné lieu chacun de son côté à une tradition féconde (James avec le formalisme, Twain avec le vernaculaire et l'oralité).

En fait, il a été un acteur si important de la vie littéraire dès la fin du XIX^e siècle qu'il est étonnant de constater à quel point ses romans ont mal survécu aux assauts du temps. Il a fait partie de cette génération d'écrivains qui a participé non seulement à l'avènement d'une pratique professionnelle de la littérature aux États-Unis, mais à sa reconnaissance au niveau

institutionnel et politique. C'est à l'époque où il occupait une place déterminante dans l'institution que la fameuse loi sur les droits d'auteurs a été votée au congrès (le Chace Act de 1891), que l'université a timidement commencé à intégrer des auteurs natifs aux corpus de lettres et que des organismes comme l'American Academy of Arts and Letters ont été mis sur pieds afin de promouvoir l'idée d'une littérature nationale et soutenir les écrivains à l'aide de bourses et de prix prestigieux. Au cours de sa carrière, qui a duré de la Guerre de Sécession jusqu'à la Première Guerre mondiale, Howells a aidé plusieurs jeunes écrivains à se faire connaître, en leur offrant son appui. C'est aujourd'hui une médaille à son nom que l'Academy décerne tous les cinq ans pour souligner l'apport significatif d'un auteur de fiction à la littérature américaine.

Si ses romans ne font plus partie depuis longtemps des lectures obligatoires des étudiants américains, il reste que ses commentaires critiques ont encore beaucoup d'intérêt, par leur discernement et leur vision globale de ce qui se passait dans le monde des livres, au cours des décennies qui ont suivi la guerre civile. La vague imposante de ce qui ne s'appelait pas alors la Renaissance américaine était en train de s'essouffler et la Nouvelle-Angleterre perdait de plus en plus son monopole sur la culture intellectuelle. Dans des écrits passionnants comme *Literary Friends and Acquaintances*, ou *Literature and Life*, Howells donne à voir, par sa position privilégiée entre deux périodes de grande créativité – soit la fin de la « romance » et le début du « novel » moderne – une réalité sociale que les histoires littéraires ont parfois tendance à occulter. Dans ces quelques lignes, tirées de « The Man of Letters as a Man of Business », il jongle avec l'image de l'écrivain en génie incompris, un être sans classe (« classless »), replacé dans le contexte capitaliste du début du siècle :

In so far as the artist is a man of the world, he is the less an artist, and if he fashions himself upon fashion, he deforms his art. We all know that ghastly type; it is more absurd even than the figure which is really of the world, which was born and bred in it, and conceives of nothing outside of it, or above it. In the social world, as well as in the business world, the artist is anomalous, in the actual conditions, and he is perhaps a little ridiculous.

Yet he has to be somewhere, poor fellow, and I think that he will do well to regard himself as in a transition state. He is really of the masses, but they do not know it, and what is worse, they do not know him; as yet the common people do not hear him gladly or hear him at all. He is apparently of the classes; they know him, and they listen to him; he often amuses them very much; but he is not quite at

ease among them; whether they know it or not, he knows that he is not of their kind. Perhaps he will never be at home anywhere in the world as long as there are masses whom he ought to consort with, and classes whom he cannot consort with. The prospect is not brilliant for any artist now living, but perhaps the artist of the future will see in the flesh the accomplishment of that human equality of which the instinct has been divinely planted in the human soul⁹.

Contrairement à son contemporain Henry James, Howells était un Américain jusqu'au bout des ongles. Il a dédié l'ensemble de sa réflexion esthétique et morale à des enjeux nationaux qu'il jugeait incontournables. De la guerre civile jusqu'à la Première Guerre mondiale, en passant par l'invasion des Philippines en 1900, il n'a pas cessé de commenter les affaires courantes, d'encenser son pays et ses potentialités démocratiques tout en s'indignant des conditions de vie de ses citoyens et de l'impérialisme sournois de ses dirigeants. Si les romans de ce « père du réalisme américain » paraissent d'un conservatisme bourgeois un peu ennuyant, son apport à la réflexion sur la pratique de la littérature, au métier d'écrivain, au statut et aux devoirs du romancier, est considérable : tout le monde connaissait le « Dean » et il connaissait tout le monde. Ses moments d'exaltations (parfois visionnaires) ainsi que ses critiques acerbes des générations qui l'ont suivi sont de petites histoires littéraires en soi qu'il vaut la peine de revisiter.

Ainsi l'esprit de William Dean Howells, à la fois enthousiaste et critique, sera-t-il présent tout au long de ce chapitre. L'abondance des représentations d'écrivains dans les romans permet de remonter le fil historique et de prendre le pouls de la créativité en cette période complexe. Placer ce chapitre entre des notions comme l'industrialisation capitaliste et l'exil de l'écrivain, c'est parler d'une époque où se chevauchent un réalisme conservateur à tendance pastorale et un naturalisme urbain informé de darwinisme et de spencerisme; c'est aussi parler d'une communauté littéraire en pleine expansion ayant participé à la naissance du modernisme et ayant assisté à l'émergence d'une première génération de romanciers étendue sur tout le territoire national. De New York jusqu'à San Francisco, de Chicago jusqu'à Kansas City, l'écrivain ne se contente plus de fantasmer le pays à venir : il occupe physiquement le territoire. De poète plus ou moins amateur et dilettante, l'écrivain se fait

⁹ William Dean Howells, « The Man of Business as a Man of Letters », *Literature and Life*. *Op. cit.*, p. 30.

voyageur, voire reporter. Voyageur au sens d'explorateur, à la fois de la psychologie nationale dans ses travers et ses idiosyncrasies, et de la fameuse « frontière », si prégnante dans l'imaginaire social depuis la fin de la guerre civile.

À partir des années 1890, le statut de l'écrivain passe de la conception classique de l'« homme de lettres » bien né, qui faisait la gloire de la société bostonienne et des environs, à celui de professionnel pour qui le talent plus que l'hérédité est gage de réussite. L'écrivain n'est pas indépendant de l'influence de la « bonne société », il cherche toujours à s'y faire accepter, mais il n'en émane plus nécessairement. On verra chez Jack London dès 1909 l'arrivée inopinée sur la scène littéraire du prototype du romancier américain tel qu'on se le représente aujourd'hui : viril, bourru, peu éduqué, prolétaire, plus homme des bois qu'homme de lettres. Martin Eden, pauvre comme Job, marin de profession, autodidacte, cherchera à pénétrer, par la seule force de sa volonté et de son travail, dans ce qui s'appelait alors la « Société » avec une lettre majuscule. Après la publication du roman culte de London, peu d'écrivains se risqueront à inventer des personnages de romanciers appartenant à la classe dominante, mais l'espoir de changer de couche sociale et d'élever sa situation ne sera pas éradiqué pour autant de leur imagination et de celle de leurs créations.

3.2 DIRECTEMENT DU MIDWEST : *THE WORLD OF CHANCE* (1893)

Lorsque William Dean Howells publie *The World of Chance*, en 1893, une figure aussi marginale que celle de Martin Eden est encore impensable. Auteur de classiques réalistes décrivant les travers de la haute bourgeoisie et les crises éthiques de nouveaux riches comme dans *The Rise of Silas Lapham* et *Annie Kilburn*, écrivain respectable et respecté, Howells n'est révolutionnaire ni dans ses opinions politiques, ni dans ses pratiques d'écriture. Le personnage de romancier qu'il met de l'avant avec *The World of Chance* est plus une réactualisation de tropes déjà exploités chez Melville et Alcott, qu'une réinvention de la figure. Pourtant, même s'il s'approche plus du jeune écrivain naïf persuadé de son génie mais dénué de tout sens pratique que du tâcheron discipliné que nous rencontrerons plus tard, le Percy Ray de Howells annonce les romanciers fictifs qui le suivront, ne serait-ce que par son histoire personnelle, par son milieu, et par son rapport conflictuel avec le monde de l'édition.

en pleine expansion. Avec sa franchise un peu naïve, son personnage représente la transition vers une société et une littérature modernes durant lesquelles il aura voulu œuvrer, sans grand succès.

D'abord paru en feuilleton dans le magazine new-yorkais *Harper's* au cours de l'année 1892, *The World of Chance* raconte les déboires d'un jeune journaliste venu à New York en provenance de son Midwest natal pour « chercher fortune » dans le grand monde. Aussitôt débarqué du train, Percy Ray se lance à la recherche d'une maison d'édition prête à évaluer le manuscrit du roman fraîchement terminé qu'il traîne dans ses bagages. La première partie du récit de Howells est consacrée à la rencontre entre Percy Ray et les dirigeants de la vieille et honorable maison Chapley & Co., qui accepteront de lire son roman malgré leurs réticences initiales. L'éditeur en chef, M. Brandreth, sert à Ray les excuses habituelles : lenteur du marché, débalancement de l'offre et de la demande, problèmes liés au piratage d'œuvres et à l'absence d'une loi contraignante sur les droits intellectuels. Mais au bout du compte il accepte de jeter un œil au manuscrit, ce qui n'est pas sans réjouir Ray.

La suite est plus chaotique, alors qu'une série de coïncidences improbables mènent au dénouement du récit. Le jeune écrivain entre bien vite dans l'intimité de ces gens importants qui ont son destin d'écrivain en main. M. Brandreth est en fait le gendre de M. Chapley, directeur de la maison qui lui-même est un grand ami de M. Hugues, un vieil excentrique aux idées progressistes dont Ray a rencontré les deux filles durant son voyage en train vers New York. Tous ces personnages sont aussi liés à Ray par son amitié improbable avec M. Kane (dont il a fait la connaissance par hasard, dans la rue), un des écrivains de la maison, qui a une réputation d'intellectuel et de poète, et qui a ses entrées chez les Hugues. Ray deviendra très proche de ces derniers, allant jusqu'à tomber amoureux de Peace, la plus jeune des deux sœurs, dont les sentiments ne sont malheureusement pas réciproques. Mrs Denton, l'autre fille, est mariée avec un homme rustre et énigmatique, Ansel Denton, qui digère mal l'insuccès de l'expérience communautaire (rappelant Brook Farm et autres communautés similaires) dans laquelle la famille s'est investie et qui les a ruinés, les obligeant à venir s'installer et s'entasser dans un appartement miteux de l'Upper East Side. Denton, qui se révèle être un dangereux fanatique entendant des voix, finira par se suicider en buvant de

l'acide cyanhydrique, après avoir pensé enlever la vie à ses enfants, dans un geste de sacrifice envers les plus démunis de ce monde.

Au milieu de ces événements, Percy Ray agit en observateur, attendant que le vent tourne en sa faveur et que quelqu'un se souvienne de son roman, essayant tant bien que mal, plus mal que bien, d'attirer l'attention de Pearl et en cherchant l'inspiration pour l'écriture de son prochain opus. C'est au moment où il n'y croit plus que son roman, *A Modern Romeo*, sera enfin publié par M. Brandreth, qui croit pouvoir sauver la maison du marasme et d'une possible faillite en misant sur ce jeune inconnu. Et c'est également au moment où il a presque abandonné l'espoir de voir son livre devenir un succès qu'il apprend qu'une critique dithyrambique vient de paraître, faisant grimper les ventes de façon considérable. Les journaux commencent à parler du roman de Ray, qui devient un écrivain célèbre en quelques semaines. À la fin du livre, le jeune homme repart vers Midland, sa ville du Midwest, incapable de comprendre si tout ce qui s'est passé à New York est l'effet de la providence ou du hasard, ou si ces concepts mêmes ne sont pas une seule et même chose.

On peut se demander ce qui a pu motiver William Dean Howells, ce grand défenseur d'un réalisme qu'il définissait surtout comme « crédible », à composer un récit si abracadabrant. En effet, il serait difficile de qualifier *The World of Chance* de roman réaliste, dans sa facture aux allures fantaisistes, mais ce serait très mal lire Howells que de prétendre qu'il ne savait pas ce qu'il faisait simplement parce que son roman offre une trame qui frôle le mélodrame par endroits. Howells, en l'écrivant, était obsédé par des questions sur la création, sur la littérature et sur le milieu littéraire qui dépassaient le cadre d'un récit vraisemblable. Il ne pouvait pas construire *The World of Chance* comme plusieurs de ses romans antérieurs, et ce surtout à cause du rapport ambigu qu'il entretenait avec le personnage de Percy Ray, sa personnification personnelle du romancier, si proche de lui, ou plutôt d'une partie de lui. Howells vivait de manière conflictuelle le rôle et la place que devait occuper le romancier aux États-Unis. C'est ce conflit intérieur qu'il mettait en scène en créant Percy Ray et en jetant un regard à la fois paternaliste, méprisant et affectueux sur le jeune débutant, du haut de ses décennies de métier et d'expérience.

The World of Chance arrive à un moment clé de la carrière de Howells. Le romancier commence en effet à publier dès 1891 des articles et autres récits, dans les journaux et les magazines, qui rappellent son enfance dans le Midwest ainsi que le passé culturel de la nation. Son imagination se tourne vers son Ohio natal, vers la Nouvelle-Angleterre de ses débuts littéraires, et il commence à réévaluer sa carrière et les différents rôles qu'il a joués et assumés au cours des années qui l'ont mené vers le succès. Howells, durant cette période qui se poursuivra jusqu'en 1900 environ, avec la publication en volume de *Literary Friends and Acquaintances* et *Literature and Life*, se tourne vers l'autobiographie.

Il est possible de lire l'ensemble de sa production durant cette décennie comme la tentative de décrire ce qu'était la vie littéraire de la fin du XIX^e siècle et c'est bien sûr dans ce contexte que se placent les romans du milieu littéraire des années 1890 comme *A Hazard of New Fortune*, *The World of Chance* et *A Traveler From Altruria* : au centre névralgique (c'est-à-dire romanesque, *fictif*) de la profonde analyse de soi et de son entourage à laquelle l'écrivain se livrait.

Quelques années plus tard, en 1900, il écrira dans une lettre à son ami Thomas B. Aldrich, à propos de la publication prochaine de *Literary Friends and Acquaintances*,

In these days I seem to be all autobiography; but I thank heaven I have done my reminiscences of literary Cambridge and Boston, and they are to be booked to oblivion next fall. How gladly I would never speak of myself again! But it's somehow always being tormented out of me, in spite of the small pleasure and pride the past gives me. « It is so damn humiliating, » as Mark Twain once said of *his* past¹⁰.

Et en effet, on sent beaucoup de cette « humiliation » juvénile dans le roman d'apprenti romancier qu'est *The World of Chance*, mais une humiliation mêlée d'humilité et d'une autocritique très acerbe. Howells n'est pas dupe, il a trop de métier pour se mettre à se raconter dans un *Bildungsroman* fait d'indulgence et de fausse modestie. Ainsi, au roman d'apprentissage, il préfère la comédie d'un jeune homme absorbé par son besoin de créer, à un point tel qu'il perd le réel de vue : son égocentrisme l'empêche de comprendre

¹⁰ Cité dans Mildred Howells, *Life in Letters of William Dean Howells*. New York, Garden City, 1928, p. 129.

correctement les événements qui se trament autour de lui. En ce sens, il va sans dire que le roman et son protagoniste sont une manière à peine déguisée pour Howells de revenir sur ses propres débuts afin de se moquer de l'image d'un jeune romantique naïf et carriériste. Percy Ray n'a rien à voir avec le jeune William Dean Howells parti de l'Ohio en 1860 pour aller tenter sa chance à Boston, en cognant humblement à la porte de ses idoles qu'étaient Emerson ou Lowells, mais il *fait partie* de lui, il est inséparable d'une certaine vision de soi, romantique, pathétique et mal avisée, que Howells cherche à rejeter tout en l'exploitant.

3.3 LE ROMANTIQUE : PERCY BYSSHE SHELLEY RAY

Si *The World of Chance* manque par moments de vraisemblance et sombre dans des thèmes à la mode comme le spiritualisme, du point de vue des informations qu'il est possible d'y recueillir sur la vie littéraire au tournant du siècle, c'est un roman extrêmement riche. Par exemple, l'amitié improbable qui se développe entre Ray et son futur éditeur, Mr Brandreth, n'empêche pas leurs discussions d'avoir un réel intérêt historique. On y apprend beaucoup à propos des us et coutumes du monde des livres lors de cette décennie flottant entre deux époques que Howells a vues se chevaucher. On y analyse la situation du livre, mais ce qui ressort des conversations est sans conteste l'idée de loterie, de chance, de hasard et de spéculation. Le monde de l'édition est victime d'impondérables comme « l'air du temps » ou les « caprices du public ». Un des éditeurs new-yorkais s'exclame, presque fier de pouvoir relier livres et affaires par leur caractère fondamentalement imprévisible : « "Other works of art and other pieces of trash succeed for no better reason than some fail. You can't tell anything about it. If I were to trust my own observation, I should say it was *luck*, pure and simple, and mostly bad luck. Ten books fail, and twenty books barely pay, where one succeeds¹¹." »

À la fois créateur omnipotent et observateur impuissant de ce monde de chance et de hasard, Howells fait tout en son pouvoir afin de démontrer que si Percy Ray parvient à publier son roman, ce ne sera pas pour les bonnes raisons : talent, intérêt intrinsèque de son

¹¹ William Dean Howells, *The World of Chance*. *Op. cit.*, p. 71.

manuscrit, discernement des éditeurs et des critiques. La série d'événements et d'imprévus qui mènent à l'ultime lancement de ce fameux *Modern Romeo*, avec lequel Ray s'est présenté chez Chapley & Co quelques heures à peine après être descendu du train, est un parfait exemple de faux hasard romanesque, parfaitement contrôlé pour *montrer* les mécanismes de l'arbitraire.

Le manuscrit, d'abord refusé par Mr Brandreth, fait le tour des éditeurs de la ville, qui le refusent à leur tour, et Ray se met à douter de sa valeur (superficiellement, car il reste persuadé du potentiel de son roman). Près d'un an après son arrivée à New York, alors que Ray est devenu un confident de l'éditeur, Mr Brandreth lui demande de revoir le manuscrit, afin de le lire lui-même et d'évaluer si là ne se trouve pas, en fin de compte, le roman au souffle nouveau qui relancera son entreprise moribonde : il veut « tenter sa chance », « miser » sur le roman d'un jeune inconnu. Je souligne qu'il avait accepté de le soumettre à son comité de lecture, au départ, uniquement parce qu'il avait joué le rôle de Roméo dans une production amateur plusieurs années auparavant et le sujet du livre de Ray lui rappelait de bons souvenirs. À la dernière minute, Brandreth apprend à Ray qu'il a failli changer d'idée pour la publication, alors que sa femme et lui avaient décidé conjointement de donner une chance au livre essayistique de David Hugues, un « brulot tolstoïen » qui aura sûrement beaucoup de succès. Heureusement pour Ray, leur jeune bébé naissant s'est mis à pleurer durant la soirée et n'a pas cessé de réclamer leur attention, ce qui les a empêchés de se pencher sur le livre de Hugues.

Finalement, une fois *A Modern Romeo* publié, après plusieurs semaines de silence de la part des journaux, Ray apprend qu'une critique favorable est parue, relançant les ventes. Au cours de ce passage, le narrateur précise longuement que ce fameux journaliste ayant écrit sur le livre était en fait un sumuméraire, obligé de remplacer l'employé régulier ce jour-là, et qu'il s'était de surcroît retrouvé avec le livre de Ray par erreur, mais qu'il l'avait lu et apprécié à cause d'un récent intérêt chez lui pour les sciences occultes et l'hypnotisme, un des sujets de *A Modern Romeo*. Du jour au lendemain, le destin du livre change, et Ray, aussi

surpris en apparence que soulagé intérieurement, parvient mal à s'expliquer ce qui n'est peut-être rien d'autre qu'un « popular mood¹² » indéfinissable et imprévisible.

La métaphore du jeu et de la loterie, filée tout au long de *The World of Chance*, n'est pas sans influencer le ton général des hommes qui travaillent dans le milieu pourtant florissant de l'édition en cette fin de siècle. Certaines scènes sont particulièrement éprouvantes, alors que Ray se heurte à la lucidité pragmatique inébranlable du monde éditorial. On est très loin de l'univers des gentils hommes de lettres bostonnais décrits par Howells dans *Literary Friends and Acquaintances* :

Ray could not have believed, but for the experience which came to him, that there could be so many reasons for declining to publish any one book as the different publishers now gave him. For the most part they deprecated the notion of even looking at it. The book-trade had never been so prostrate before; events of the most unexpected nature had conspired to reduce it to a really desperate condition. The unsettled state of Europe had a good deal to do with it; the succession of bad seasons at the West affected it most distinctly. The approach of a Presidential year was unfavorable to this sensitive traffic. Above all, the suspense created by the lingering and doubtful fate of the international copyright bill was playing havoc with it; people did not know what course to take; it was impossible to plan any kind of enterprise, or to risk any sort of project. Men who had been quite buoyant in regard to the bill seemed carried down to the lowest level of doubt as to its fate by the fact that Ray had a novel to offer them; they could see no hope for American fiction, if that English trash was destined to flood the market indefinitely. They sympathized with him, but they said they were all in the same boat, and that the only thing was to bring all the pressure each could to bear upon Congress. The sum of their counsel and condolence came to the effect in Ray's mind that his best hope was to get *A Modern Romeo* printed by Congress as a Public Document and franked by the Senators and Representatives to their constituents. He found a melancholy amusement in noting the change in the mood of those who used to meet him cheerfully and carelessly as the correspondent of a newspaper, and now found themselves confronted with an author, and felt his manuscript at their throats. Some tried to joke; some became helplessly serious; some sought to temporize¹³.

C'est peu dire qu'il y a une tension tout au long du livre entre ce que Howells présente ailleurs, dans ses écrits essayistiques, comme la noblesse d'une vocation littéraire aux États-Unis qui se baserait sur le modèle de la Nouvelle-Angleterre transcendentaliste, et le parfait

¹² *Ibid.*, p. 355.

¹³ *Ibid.*, p. 171-172.

déterminisme de la « chance », de l'opportunisme et du profit incontrôlable tel qu'il se matérialise dans l'univers new-yorkais d'un héros qui n'arrive pas à savoir à quel monde il veut appartenir. Ray a pensé s'installer à Boston, mais il a jugé bon de bifurquer vers New York, question d'opportunités : « "I had half a mind to go to Boston with my book first," said Ray. "But somehow I thought there were more chances in New York"¹⁴." » Ainsi il devient le symbole parfait d'un conflit intérieur ingérable. Entre deux mondes, entre deux époques et entre deux définitions de soi conflictuelles et irréconciliables, Ray devient la figure du « romantique », utilisé ici dans le sens restreint, commun, de celui qui par son caractère songeur et passionné est sujet à la rêverie et à l'exaltation. Aussi bien dans son incapacité à incarner l'héritage d'Hawthorne et de Longfellow que dans son échec à naviguer entre les courants et les forces du capitalisme et de l'industrialisation qui caractérisent le Gilded Age, Ray est excédé par son époque et le milieu qu'il tente d'infiltrer et n'a d'autre refuge que son imagination débordante.

Dans un roman d'écrivain aux prises avec les nouvelles réalités du marché du livre, Howells n'a pas le choix de mettre en scène une figure décalée, inadaptée à la modernité, puisqu'il veut se mettre lui-même en scène d'une certaine manière, en tant qu'homme de lettres et représentant enthousiaste de la culture américaine¹⁵. Il y a chez lui cette double vision de l'écrivain comme un être rationnel, libre et indépendant, appelé à appartenir à une communauté d'esprit, et de l'écrivain prisonnier des soubresauts imprévisibles de l'industrie du livre et de la compétition féroce qui s'y déroule : dans les années 1890, Howells était un écrivain consacré, mais il se souvenait de ce jeune écrivain de vingt ans tentant de faire publier son premier livre. Rappelons-nous qu'il a rencontré un éditeur par hasard sur le bateau le ramenant d'Italie vers l'Amérique, avec lequel il a fraternisé, et qui a finalement accepté de s'occuper de son manuscrit. L'entrée en littérature d'Howells, vue sous cet angle,

¹⁴ *Ibid.*, p. 81.

¹⁵ Comme l'écrit Lewis P. Simpson dans un essai très éclairant sur l'ambiguïté de la posture de Howells durant cette période, « Howells autobiographical impulse of the 1890s had strong motivation in the deeply personal question of the identity of his vocation. After a lifetime as a writer, he found himself still searching for the meaning of his career. What does it mean to be a writer in America? The meaning he found in Boston, one which fulfilled his youthful dream of vocation, he could never fully accept nor wholly reject. » [« The Treason of William Dean Howells », dans *The Man of Letters in New England and the South*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1973, p. 116]

n'est pas plus « délibérée » que celle de Ray : elle est soumise à des forces autres que celles de la volonté et du talent de l'artiste.

C'est de ces forces, de ces contingences et de ces circonstances fortuites dont il est question ici : pour l'auteur, il s'agit de complexifier dans l'univers romanesque ce qui, dans *Literary Friends and Acquaintances*, peut ressembler à de la nostalgie pour un mode de vie, une vocation littéraire, en train de disparaître :

I arrived in Boston, however, when all talents had more or less a literary coloring, and when the greatest talents were literary. These expressed with ripened fullness a civilization conceived in faith and brought forth in good works; but that moment of maturity was the beginning of a decadence which could only show itself much later. New England has ceased to be a nation in itself, and it will perhaps never again have anything like a national literature; but that was something like a national literature; and it will probably be centuries yet before the life of the whole country, the American life as distinguished from the New England life, shall have anything so like a national literature. It will be long before our larger life interprets itself in such imagination as Hawthorne's, such wisdom as Emerson's, such poetry as Longfellow's, such prophecy as Whittier's, such wit and grace as Holmes's, such humor and humanity as Lowell's¹⁶.

Une des options qui s'offre à l'auteur afin de bien illustrer ce conflit qui l'habite est bien sûr d'attaquer son héros par l'entremise d'un narrateur ironique et méprisant. Un peu comme l'avait fait Melville avant lui avec *Pierre*, Howells décrit Ray comme un génie précoce doublé d'un jeune homme inepte, un écrivain en devenir doublé d'un raté, rendant difficile à la lecture l'identification au héros. Afin d'illustrer ce détachement, Howells a recours à une panoplie de références littéraires qui viennent court-circuiter la compréhension de Ray et brouiller son discernement.

Par exemple, quand ce dernier s'émeut que Kane, dont il vient de faire la connaissance, lui parle de Brook Farm, il passe pour un égocentrique et un imbécile en même temps. Ray, en demandant à Kane s'il n'a pas connu Zenobia, Priscilla et Hollingsworth, mélange fiction et réalité, ou plutôt n'a pas de prise sur la réalité puisque cette dernière n'existe qu'à travers le filtre de son ambition littéraire. Tout est fiction, toute situation est une histoire potentielle,

¹⁶ William Dean Howells, *Literary Friends and Acquaintances*. Project Gutenberg, ebook #4201, format Kindle, 2006, p. 104.

et Ray, écoutant Kane lui raconter le passé communautaire de son ami David Hugues, est incapable de faire la différence entre Brook Farm et Blithedale, l'endroit fictif apparaissant dans le roman éponyme de Hawthorne. Pour Ray qui l'idolâtre, c'est la même chose :

"It is usually repulsive to young people," Kane went on, "and I could very well conceive your loathing it. My friend has been an altruist of one kind or another all his life. He's a man whom it would be perfectly useless to tell that the world is quite good enough for the sort of people there are in it; he would want to set about making the people worthy of a better world, and he would probably begin on *you*. You have heard of Brook Farm, I suppose? "

"Of course," Ray answered, with a show of resentment for such a question. "*Blithedale Romance* – I think it's the best of Hawthorne's books."

"Blithedale," said Mr. Kane, ignoring the literary interest, "is no more Brook Farm than – But we needn't enter upon that! My friend's career as an altruist began there; and since then there's hardly been a communistic experiment in behalf of Man with a capital and without capital that he hasn't been into and out of."

"I should like immensely to see him," said Ray. "Any man who was at Brook Farm – Did he know Hollingsworth and Zenobia, and Priscilla and Coverdale? Was it at Brook Farm that you met?"

Kane shook his head. "I think no one knew them but Hawthorne. I don't speak positively; Brook Farm was a little before my day, or else I would have been there too, I dare say. But I've been told those characters never were."

Then it was doubly impossible that Hawthorne should have studied Miles Coverdale from Kane; Ray had to relinquish a theory he had instantly formed upon no ground except Kane's sort of authority in speaking of Brook Farm; what was worse he had to abandon an instant purpose of carrying forward the romance and doing *The Last Days of Miles Coverdale*; it would have been an attractive title¹⁷.

Cette scène emblématique du roman montre différentes facettes du personnage à la fois et nous fait comprendre à quel point, malgré (ou à cause de) sa naïveté, il est le précurseur de la représentation moderne du romancier telle qu'elle se perpétuera jusqu'à nos jours. Tous les traits reconnaissables sont là, en puissance, chez Percy Ray ainsi que dans le traitement que lui réserve la narration de *The World of Chance*. Méprisante non pas tant pour le lecteur, comme c'était le cas chez Melville, que pour la figure de l'artiste imbu de lui-

¹⁷ William Dean Howells, *The World of Chance*. *Op. cit.*, p. 86-87.

même et égocentrique, la narration de Howells se nourrit à même la contradiction de la mauvaise foi du créateur transformant ses pires défauts (ceux qu'il se cache à lui-même, mais auxquels la narration nous donne accès) en matière littéraire; s'inspirant directement de son propre détachement émotionnel face à la réalité, parfois en l'assumant, parfois en faisant comme s'il n'en était pas conscient. En ce sens, elle est réellement prototypique quand on pense par exemple à l'influence qu'un tel conflit interne aura dans la représentation du personnage de romancier dans les décennies suivantes, que ce soit chez Bernard Malamud, chez Stephen King, ou même chez un écrivain de l'après postmodernisme comme David Foster Wallace, qui n'a peut-être pas mis en scène de romancier, mais qui a fait de ce « problème » de la mauvaise foi de l'écrivain un thème récurrent et obsédant¹⁸.

Déjà, en 1893, les traits de caractère de Percy Bysshe Shelley Ray, pompeusement nommé en l'honneur du poète anglais, sont ceux qui se retrouveront chez la plupart des personnages d'écrivains américains qui le suivront. En fait, Howells l'affuble des défauts rencontrés maintes et maintes fois chez les jeunes hommes ambitieux qu'il lui a été donné de fréquenter durant sa carrière de journaliste et de directeur éditorial. Mais ce sont des traits qu'il reconnaît également chez lui et qu'il condamne tout en les exploitant judicieusement. Le décalage du personnage face à la réalité est symptomatique d'une pulsion créatrice inaltérable qui n'arrive pas à faire la part des choses : la « littérature » a pris le pas sur le réel. Ray, en transformant chaque petit évènement en matière littéraire, en analysant la portée dramatique de chaque situation, s'éloigne d'une réelle préhension émotionnelle de celle-ci. Il est incapable de ressentir les événements autrement que de manière purement égocentrique puisque c'est *lui*, l'artiste, qui est à même de les recréer en les transposant en fiction. Plusieurs passages du roman s'attardent à ce trait typique de Ray, et le lecteur cherchera en

¹⁸ Voir à ce sujet la nouvelle « Good Old Neon », incluse dans le dernier recueil de David Foster Wallace, *Oblivion* (2004), où un homme raconte dans une lettre les raisons qui le poussent au suicide, en mettant l'accent sur l'impossibilité fondamentale de se sortir de l'hypocrisie et de la manipulation intellectuelle. Par ailleurs, Lorrie Moore, contemporaine de Foster Wallace, a reçu en 1998 le prix O. Henry de la meilleure nouvelle de l'année pour « People Like That Are the Only People Here », parue dans le *New Yorker*, dans laquelle elle pousse l'exercice du détachement émotionnel à son paroxysme en mettant en scène une écrivaine apprenant que son fils est atteint d'un cancer et tentant d'expliquer la différence irréconciliable entre *vivre* des événements tragiques et les *raconter*. La narratrice hésite à prendre des notes dans le but ultime de vendre le texte qu'elle tirera des événements.

vain une évolution psychologique tangible, que Howells refuse catégoriquement à son jeune héros : au contraire, ce trait est ce qui le dénote clairement comme *écrivain*. À la fin du livre, Ray pense au fiasco de sa demande en mariage refusée par Peace Hughes et y voit un potentiel romanesque :

He lay awake in the sleeping-car the greater part of the night, and turned from side to side, seeking for the reason of a thing that can never have any reason, and trying to find some parity between his expectations and experiences of himself in such an affair. It went through his mind that it would be a good thing to write a story with some such situation in it; only the reader would not stand it. People expected love to begin mysteriously, but they did not like it to end so; though life itself began mysteriously and ended so. He believed that he should really try it; a story that opened with an engagement ought to be as interesting as one that closed with an engagement; and it would be very original. He must study his own affair very closely when he got a little further away from it.¹⁹

Ici, le cas de Percy Ray illustre une des différences entre le roman d'apprentissage, ou *Bildungsroman*, et le roman de l'artiste, ou *Künstlerroman*, tel que le conçoit Howells et plusieurs autres après lui. Là où le premier est le récit d'une transition, d'une évolution, le second propose le portrait d'une personnalité déjà formée par des lectures et des idées reçues sur la littérature, qui a beaucoup de difficulté à changer, même si elle semble malléable et adaptable en apparence. Percy Ray n'évolue pas du début à la fin de *The World of Chance*, il reste ce même être obnubilé par l'idée qu'il se fait du talent et son incapacité fondamentale à évaluer la différence entre un désir d'immortalité motivé par le bien d'autrui et un profond égotisme. Il n'y a pas de résolution à ce conflit dans le roman, puisque ce dernier n'est pas une explication psychologique mais bien la démonstration fictionnelle d'un des traits de caractère les plus prégnants de la personnalité de l'écrivain moderne. Par le cynisme dont fait preuve une narration faussement neutre, Howells parvient à faire voir le véritable Ray, et ce en évitant à ce dernier d'être confronté à ses propres contradictions. Le narrateur nous révèle la vérité sur lui, nous livre ses pensées secrètes et ses désirs inavoués et inavouables, parce que le but d'un roman de romancier comme *The World of Chance* consiste à exprimer la conscience de l'écrivain, et non à se faire porte-parole de celui-ci.

¹⁹ William Dean Howells, *The World of Chance*. *Op. cit.*, p. 373-374.

Par ailleurs, le rapport entretenu par Ray avec le monde de l'édition est également représentatif de ce qui va suivre, car c'est au cœur d'une véritable machine, d'une industrie du livre au mercantilisme assumé, qu'il arrive avec l'œuvre de sa vie sous le bras. Véritable roman du code, *The World of Chance* décrit plus les déboires du romancier avec le milieu littéraire que ses angoisses de créateur devant la feuille blanche. Les meilleures scènes du roman se passent dans les bureaux de Chapley & Co., et chez d'autres éditeurs, où Ray tente d'abord de se faire accepter en tant que journaliste de l'intérieur du pays recueillant de l'information sur le milieu littéraire new-yorkais. Les hommes d'affaires qui le reçoivent sont d'abord nerveux, mais vite rassurés et deviennent loquaces à partir du moment où ils constatent que le jeune homme n'a pas de manuscrit à leur soumettre : « He perceived sometimes, or fancied that he perceived, a shadow of anxiety in the gentlemen who received him so kindly, but it vanished, if it only existed, when he put himself frankly on the journalistic ground, and satisfied them that he had no manuscript lurking about him²⁰. »

La méfiance de ces éditeurs indique bien les bouleversements du milieu que Howells veut signifier. Ces éditeurs, qui sont des hommes d'affaires prospères, savent très bien que dorénavant tout un chacun peut se faire écrivain et que les règles ont changé. La littérature n'est plus l'apanage d'une poignée d'hommes et de femmes de lettres du nord-est des États-Unis dictant au peuple le bon goût et les bonnes mœurs. Grâce au travail acharné des éditeurs, et grâce aux techniques nouvelles d'impression et de distribution, l'univers des livres est à la portée de chacun. Depuis peu, la littérature est véritablement américaine au sens où elle est diffusée, écrite et lue partout au pays. Et bien sûr, à force de s'adresser au plus grand nombre, elle a fini par être réclamée par lui.

En somme, Percy Ray, de son lointain Midland, ne se contente plus d'admirer silencieusement une littérature qui se fait ailleurs, de la lire dans les magazines et les périodiques qui arrivent à sa porte, il veut faire partie de cet univers. S'il se heurte à une réticence presque malade chez les éditeurs, ce n'est pas à cause des faiblesses de son

²⁰ *Ibid.*, p. 70.

manuscrit, mais parce qu'il a pris les traits du monstre qui échappe maintenant à ses promoteurs : l'authentique écrivain américain.

3.4 DE L'ATLANTIQUE AU PACIFIQUE

The World of Chance paraît l'année de l'exposition universelle de Chicago, où les grands capitalistes des États-Unis de l'ère industrielle appelée « Gilded Age » se sont donné rendez-vous afin de montrer au monde entier la toute-puissance de leur république à peine centenaire. Cet événement grandiose coïncide, d'une part, avec l'hypothèse, proposée par l'historien Frederick Jackson Turner, de la fermeture officielle de la « frontière », qu'il présente alors dans une allocution devenue légendaire, « The Significance of the Frontier in American History », devant les membres de l'American Historical Society au cours de l'exposition. Se basant sur les plus récentes données démographiques colligées lors du recensement de 1890, Turner avance l'idée que le territoire national est maintenant occupé en entier : on ne peut plus pousser vers l'ouest. S'étendant en sections avec chacune leurs particularités, de la côte atlantique jusqu'à la côte pacifique, le territoire a été exploré dans tous ses confins et il s'agit dès lors de l'exploiter judicieusement. D'autre part, ce n'est pas pour rien que cette « World Fair » grandiose est organisée à Chicago, une des villes champignons comme il y en aura de plus en plus aux États-Unis, une ville qui voit sa population tripler en l'espace d'une vingtaine d'années, avec l'arrivée massive des immigrants européens qui fuient des conditions difficiles, apportant avec eux leur expertise et leurs idéologies, et avec lesquels la définition de l'Amérique va se complexifier.

La côte ouest à cette époque est également en train de se constituer en société moderne avec de grands centres urbains comme San Francisco, où la découverte d'or en 1848 a attiré des milliers de spéculateurs et de colons. À partir de Boston ou de Philadelphie, le voyage vers San Francisco prend désormais moins qu'une semaine²¹. Du côté de la littérature et des

²¹ « The first transcontinental railroad, completed in 1869, made it possible to cross the country cheaply in just a few days, whereas covered wagons processions on the overland trail (expensive to outfit and difficult to organize) required two or three months. » [Nina Baym, dir., « Introduction », *The Norton Anthology of American Literature, Volume C, 1865-1914. Op. cit.*, p. 1.]

lettres en général, l'avènement des agences de presse, dont celle de S. S. McClure en 1884²², qui diffusent à la fois les faits divers et les textes de fiction publiés dans les journaux, crée une impression d'unité nationale qui s'exprime à travers le régionalisme assumé des productions.

Même si *The World of Chance* se déroule dans une temporalité un peu floue où la loi sur les droits d'auteur de 1891 n'a pas encore été adoptée, Ray évolue pourtant dans un milieu littéraire qui a les moyens de ses ambitions dans un pays vaste, diversifié et industrialisé. Au moment où la fameuse critique élogieuse de son roman paraît dans le journal *Metropolis*, Mr. Brandreth se lance dans une campagne publicitaire d'envergure en payant des encarts dans tous les journaux d'importance au pays, faisant appel aux récentes agences de presse (« newspaper syndicates »). Une technique agressive de marketing qui a fait ses preuves dans la diffusion des œuvres de nouveaux romanciers : « Perhaps of equal importance to the development of literary careers and literature as an American institution was the establishment of newspaper syndicates in the 1880s by Irving Bacheller and S. S. McClure. These syndicates, which distributed material to newspaper and magazines in all sections of the country, published humor, news, and novels [...] in installments²³. »

Ainsi propulsé par la publicité payée et la diffusion élargie, le succès ne se fait pas attendre. Les entrevues se multiplient et c'est le reportage d'une jeune journaliste du Sud qui retient l'attention du romancier, ainsi que de sa famille en Ohio, pas nécessairement pour les bonnes raisons. Dans son article, l'intervieweuse, qui s'intéresse surtout à son apparence, le décrit comme un homme aux traits virils, malheureusement de petite taille, avec de beaux cheveux bouclés. Quelques jours plus tard, Ray reçoit une lettre de sa mère, indignée :

When it came to be said that he sprang from the lower classes, it brought him a letter of indignant protest from his mother, who reminded him that his father was a

²² Le *McClure Newspaper Syndicate*, fondé en 1884 est le premier d'une longue série de ces agences de presse qui révolutionneront non seulement le monde du journalisme, mais également le principe même de diffusion des romans, qui apparaîtront désormais simultanément dans plusieurs journaux à travers le pays.

²³ Nina Baym, dir., « Introduction », *The Norton Anthology of American Literature, Volume C, 1865-1914. Op. cit.*, p. 4-5.

physician, and his people had always been educated and respectable on both sides. She thought that he ought to write to the papers and stop the injurious paragraph; and he did not wholly convince her that this was impossible²⁴.

Ray, il est vrai, n'appartient peut-être pas à la « Société » new-yorkaise, cette classe dirigeante contrôlant pratiquement toutes les sphères d'activités du pays, mais la réaction de sa mère est révélatrice : ce serait une insulte de prétendre que le romancier appartient à la « lower class ». Sa mère se fait un devoir de lui rappeler que c'est dans la maison de ses parents qu'il a eu accès aux écrits de Thackeray et de Hawthorne, qui ont tant nourri son admiration. Mais les temps changent. Si son éducation conservatrice lui permet de comprendre sa mère, il reste ambivalent, sachant que cette image projetée dans l'article n'est pas mauvaise pour sa publicité.

Il est encore un peu trop tôt, toutefois, à la fin du XIX^e siècle, pour que le romancier fictif naisse des bas-fonds de la société. Il faudra attendre les écrits socialistes et revendicateurs de la génération suivante pour qu'apparaisse la figure du romancier américain peu éduqué, viril; cet artiste autodidacte qui a appris à l'école de la vie et qui alimentera l'imaginaire à travers ses représentants les plus illustres, comme Ernest Hemingway, Henry Miller ou Jack Kerouac.

Et ce sera en Californie plutôt qu'à New York que l'âge de l'élégance et du raffinement (que William Dean Howells et la mère de Percy Ray auront voulu perpétuer en vain) prendra réellement fin, avec l'arrivée sur la scène littéraire d'un nouveau joueur, ambitieux et impatient de prendre toute la place, un marin du nom de Martin Eden.

3.5 LARGUEZ LES AMARRES

En 1909, à 33 ans, Jack London publie *Martin Eden*, une de ses œuvres les plus réussies selon plusieurs, qui sera également le premier véritable « roman de romancier » à devenir un classique (dans la mesure où *Little Women* ne saurait être réduit à l'histoire de Jo March en

²⁴ *Ibid.*, p. 356.

tant qu'écrivaine). En 1909, London est déjà célèbre, il s'est fait connaître par ses romans d'aventure et de la vie sauvage, ainsi que par ses opinions socialistes exprimées haut et fort. Il est au sommet de la gloire, mais les ambitions et les frustrations exprimées dans *Martin Eden*, par l'entremise de son héros, sont aussi celles d'un homme insatisfait et déçu de ce que la littérature et la célébrité lui ont apporté. Écrit sur une période de deux ans extrêmement difficile et mouvementée, que London a passée sur son embarcation privée *The Snark*, à bourlinguer sur les mers du sud, ce livre est une sorte de bilan rétrospectif, une enquête franche, mais ambiguë, sur la ligne fine séparant la passion et l'obsession, la virilité et la puérilité. London s'y glisse dans sa propre peau afin de montrer pour la première fois aux lecteurs américains les dessous de la célébrité et de la réussite de la profession littéraire. Abandonnant toute pudeur, London se penche sur ce que le métier d'écrivain et la vocation de romancier lui ont offert et lui ont enlevé. *Martin Eden* est le voyage houleux d'un homme en quête d'amour et de reconnaissance qui tourne au vinaigre parce qu'il ne sait plus différencier l'un et l'autre.

Ce n'est pas pour rien qu'on lit encore maintenant *Martin Eden* comme un roman autobiographique. Le livre s'intéresse d'abord et avant tout à la formation difficile de l'écrivain, à ses démêlés avec l'image qu'il se fait de lui-même et celle que les autres construisent pour lui. Autobiographique donc, bien sûr, sous plusieurs aspects. Comme son personnage, London vient d'un milieu modeste et n'a pas du tout le profil d'un écrivain tel qu'on se le représente dans la société américaine de l'époque. Comme son personnage également, il est fruste et autodidacte : il a appris à écrire et à lire par lui-même, surmontant des difficultés et des obstacles tant sociaux qu'économiques. Comme Martin, et comme l'Américain farouchement démocrate et libéral qu'il incarne, il croit en la perfectibilité de l'individu et en ses chances de gravir les échelons de la société. Dans un court essai paru pour la première fois en 1905, London décrivait ainsi sa vision du monde :

I was born in the working-class. Early I discovered enthusiasm, ambition, and ideals; and to satisfy these became the problem of my child-life. My environment was crude and rough and raw. I had no outlook, but an uplook rather. My place in society was at the bottom. Here life offered nothing but sordidness and wretchedness, both of the flesh and the spirit; for here flesh and spirit were alike starved and tormented.

Above me towered the colossal edifice of society, and to my mind the only way out was up. Into this edifice I early resolved to climb. Up above, men wore black clothes and boiled shirts, and women dressed in beautiful gowns. Also, there were good things to eat. This much for the flesh. Then there were the things of the spirit. Up above me, I knew, were unselfishness of the spirit, clean and noble thinking, keen intellectual living. I knew all this because I read "Seaside Library" novels, in which, with the exception of the villains and adventuresses, all men and women thought beautiful thoughts, spoke a beautiful tongue, and performed glorious deeds. In short, as I accepted the rising of the sun, I accepted that up above me was all that was fine and noble and gracious, all that gave decency and dignity to life, all that made life worth living and that remunerated one for his travail and misery²⁵.

On croirait entendre Martin parler et il est vrai qu'entre les deux, entre le créateur et sa créature, le pas vers l'identification se franchit facilement. Pourtant, Jack et Martin diffèrent sur un point fondamental, qui fait toute l'ambiguïté du roman, et sa force évocatrice : loin d'être un « success story » conventionnel, *Martin Eden* raconte l'histoire d'une ascension réussie doublée d'une chute irrémédiable. Dans le roman, l'ascension et la chute sont les deux faces d'une même réalité, l'une ne va pas sans l'autre, alors que Martin découvre l'absurdité de toute prétention littéraire au moment même où il rencontre le succès. Le fait que Martin se suicide à la fin, après avoir complètement perdu confiance dans le système qu'il cherchait à pénétrer, est révélateur de ce que London cherchait à exprimer et de la distance de plus en plus grande qu'il tentait de créer entre lui et son personnage. Les chevauchements et les croisements de leurs postures respectives ne se font pas sans heurts, créant une tension inhérente au roman et à son discours sur la littérature, l'art, l'individu et la société.

Dans un premier temps, on pourrait dire que London a cherché à mettre en scène un « autre lui-même » qui aurait pris la mauvaise voie. Le rejet en bloc par Martin des idées socialistes qui couraient à l'époque, son admiration sans bornes pour Spencer et Nietzsche, font de lui un être individualiste qui recherche d'abord à assouvir ses propres ambitions. Influencé par les traités philosophiques, sociologiques et biologiques dans lesquels il plonge avec avidité, il en vient à croire profondément à la survie des plus forts et rejette les doctrines

²⁵ Jack London, « What Life Means to Me », dans *Revolution and Other Essays*. New York, McMillan, 1909, p. 117.

égalitaires en les qualifiant de « mentalités d'esclave ». Eden voit briller l'intelligence et la grâce au-dessus de lui, dans ces couches sociales supérieures, et n'a pas d'autre dessein que de les rejoindre. Un peu comme dans le passage de cet essai de London cité plus haut. Or, quand on lit « What Life Means to Me » en entier, on s'aperçoit vite que l'extrait cité est peu représentatif; il n'est en fait qu'un préambule, la description d'un aveuglement de jeunesse. London ne tarde pas à expliquer que dans son cas, cette vision du monde, tronquée, torve, basée exclusivement sur des lectures, sur une *idée* véhiculée par la littérature populaire, s'est vue transformée très vite par la découverte du socialisme : « I, too, was a socialist and a revolutionist. I joined the groups of working-class and intellectual revolutionists, and for the first time came into intellectual living²⁶. »

Ce que Martin rejette du revers de la main, à grand renfort de théories sur le surhomme nietzschéen et sur le darwinisme social de Herbert Spencer, Jack London en a fait sa croisade, sa raison de vivre. De ce point de vue, *Martin Eden* devient moins l'œuvre autobiographique de l'écrivain américain occupé à observer son parcours de façon égocentrique que le procès virtuel de l'écrivain individualiste qu'il n'a pas été, mais qu'il aurait pu devenir. Et, à la limite, qu'il soupçonne de continuer à exister en lui.

Malgré cette distance consciente que London cherche à créer, la narration de *Martin Eden*, contrairement à celle de *The World of Chance* ou de *Pierre*, ne se situe pas dans le registre de l'ironie. Ici, le jeu de l'identification et du jugement de l'écrivain fictif par l'écrivain réel, comme nous allons le voir, fonctionne différemment et à aucun moment le lecteur ne sera appelé implicitement à se moquer de Martin. Bien au contraire : Martin, dans son errance et sa dérive intellectuelle vers les idées qu'il considère comme siennes, dans sa version individualiste de la posture du romancier, est à prendre très au sérieux. En tant qu'écrivain en devenir, il n'est pas un raté, ni un nigaud, mais il n'en a pas moins *tort*. Quand il s'en apercevra lui-même, il sera trop tard pour rebrousser chemin.

²⁶ *Ibid.*, p. 119.

3.6 L'INDIVIDUALISTE : MARTIN EDEN

Martin Eden apparaît d'abord sous les traits d'un héros. C'est ainsi qu'il se présente au lecteur dès les premières pages du roman. Invité dans la maison des Morse, une famille bourgeoise d'Oakland, après avoir sauvé le fils d'une escarmouche avec des voyous, il est accueilli à bras ouverts. On l'invite à dîner, on s'intéresse à lui, on veut connaître ce jeune inconnu un peu bourru qui semble sorti tout droit d'une cale de navire, inconfortable au milieu du faste de la table et du salon, qui s'est lancé à la rescousse de son prochain sans hésiter. Martin est un héros, mais il est un héros en dehors de son milieu naturel, comme hors de l'eau : « He wore rough clothes that smacked of the sea, and he was manifestly out of place in the spacious hall in which he found himself²⁷. » London ouvre son roman sur un constat : Martin Eden est un déraciné qui n'a rien à perdre et tout à gagner. Avec un passé difficile, mais un futur loin d'être tracé d'avance, l'appât du gain ne l'attire pas autant que les lumières de l'art.

En pénétrant chez les Morse, Martin découvre simultanément l'amour et la poésie, la passion et la grammaire, phénomènes qui lui étaient inconnus lorsqu'il était un jeune marin presque illettré sans autre ambition que de parcourir le monde. À la vue de Ruth Morse, il est transfiguré : elle lui est reconnaissante d'avoir sauvé son frère, lui parle sans condescendance, et pour la première fois, il prend conscience de son infériorité intellectuelle. Lui qui a déjà lu un peu de Swinburne (qu'il prononce *Swine-burn*), en mer, il reste interloqué devant la façon éloquente qu'a la jeune femme de disséquer et d'analyser le poète. Ruth lui prête le livre, et c'est pour lui une révélation. Le prêt est à la fois une raison pour la revoir et une intimité à *devenir meilleur*, afin de la conquérir, une intimité à devenir une autre sorte de héros à ses yeux.

Devenir meilleur, pour Martin, implique d'abord d'étudier, avec l'ambition d'obtenir un bon emploi et être digne de l'intérêt de Ruth. Deviendra-t-il médecin, avocat, capitaine de navire? Il découvre les avenues possibles à mesure qu'il s'instruit et se noie dans les lectures. Bien assez vite, toutefois, devenir meilleur équivaut à se faire écrivain. Martin doit se rendre

²⁷ Jack London, *Martin Eden*. Project Gutenberg, ebook #1056, format Kindle, 2004, p. 1.

à l'évidence, il a tant de choses à dire qu'il ne saurait y avoir d'alternative. En fait, il se sent déjà écrivain et n'a de cesse d'informer Ruth de sa découverte. Et même si cette dernière, pragmatique, lui rappelle qu'on ne « devient » pas écrivain du jour au lendemain, que ce métier s'apprend, il est persuadé de ne pas se tromper. Martin sait qu'il a le potentiel en lui, bien enfoui sous les couches rugueuses de son manque d'éducation.

Ruth et Martin appartiennent évidemment à deux mondes opposés, et en définitive irréconciliables. Elle conçoit l'art et la littérature comme une vocation, alors qu'en 1909 il s'agit d'un métier tendant à se professionnaliser. Martin, lui, correspond à cette nouvelle conception : une démocratisation des moyens de production et de diffusion et un élargissement du bassin démographique des auteurs professionnels autant que des aspirants écrivains.

Martin est le premier romancier fictif qui permet au public américain de constater *de visu* les changements survenus. Faisant le pont entre l'écriture américaine comme grand art et la chaîne de production capitaliste du marché du livre, il veut écrire comme Longfellow, mais avec les moyens, la rapidité, et surtout le public d'Horatio Alger. Martin écrit avec frénésie, dans l'idée d'être publié par les plus grands périodiques littéraires de la côte ouest, mais ceux-ci ne font que peu d'appels à contribution; il écrit sans relâche, tente d'imiter les meilleurs et les pires en même temps; l'Art est son but ultime, mais il y a des besoins plus urgents. En attendant d'écrire un chef-d'œuvre, ce qui compte c'est de faire un peu d'argent, pour continuer, pour survivre un peu plus longtemps et que le rêve subsiste. Martin écrit donc des bagatelles à recette en espérant pouvoir bientôt se lancer dans la rédaction d'une œuvre digne de ce nom.

Ruth appartient à une société conservatrice où la littérature est encore une activité non seulement réservée à une élite, mais que l'on pratique à la manière d'un loisir, qui peut s'adresser au « peuple » – en cherchant par exemple à l'éduquer – mais qui n'est pas produite par ce dernier. De son côté, Martin s'aperçoit que l'ensemble de la bibliothèque lui est non seulement accessible (il s'agit de savoir lire et d'avoir un bon dictionnaire), mais que rien ne l'empêche de tenter sa chance en écrivant. Son imagination est enflammée par les possibilités d'une carrière qui lui ouvre toutes grandes les portes de la gloire et de la célébrité : « The

creative spirit in him flamed up at the thought and urged that he recreate this beauty for a wider audience than Ruth. And then, in splendor and glory, came the great idea. He would write. He would be one of the eyes through which the world saw, one of the ears through which it heard, one of the heart through which it felt²⁸. » Ruth et Martin ne voient ni la littérature ni l'avancement social de la même façon, mais les changements irréversibles de la société américaine et du milieu littéraire, au cours des dernières décennies, permettent à ces deux visions de se chevaucher durant un court laps de temps et de se rencontrer dans un même univers romanesque.

Le critique Malcolm Cowley s'est intéressé à cette question et je me permets de le citer ici de façon extensive, puisqu'il mentionne plusieurs éléments dont j'ai parlé plus haut et qui occuperont mon attention dans les prochaines pages :

In the 1890s writing was regarded as a leisure-class occupation. Few of the writers themselves had leisure-class incomes; more of them than today were starving in garrets, but they wrote for a privileged audience, and their fictional heroes regarded themselves as gentlemen born. Successful writers were entertained by Andrew Carnegie and might even be supported by William C. Whitney, who gave more than a million dollars, in the course of years, to his friend Finley Peter Dunne. It was a time when Lorenzo de' Medici was a pattern for millionaires. The National Institute of Arts and Letters, founded at the turn of the century, was subsidized by Archer M. Huntington, as the National Arts Club was subsidized by Spencer Trask. Later Trask's widow endowed their mansion, Yaddo, near Saratoga Springs, as a summer retreat for writers and artists. She hoped that they would regard themselves as well-bred guests of the family.

All this munificence encouraged writers to accept the leisure-class standards, and the standards were also enforced by the truly great magazines of the 1890s: *Harper's*, the *Century*, and *Scribner's*. When Edith Wharton, then a young society matron, first ventured into literature by writing three poems she thought might be published, she sent one poem to each of the magazines, with her calling card. All three were accepted, and probably would have been accepted if they had come from Kokomo, being fairly distinguished poems, but the calling card helped the editors to make up their minds. Theodore Dreiser, the poor German boy from Indiana, felt that the magazines and their contributors existed on a happier planet. "These writers," he said in *Newspaper Days*, "seemed far above the world of which I was a part. Indeed I began to picture them as creatures of the greatest luxury and culture,

²⁸ *Ibid.*, p. 71.

gentlemen and ladies all, comfortably housed, masters of servants, possessing estates, or at least bachelor quarters, having horses and carriages, and received here, there and everywhere with nods of recognition and smiles of approval."

Dreiser would write about his own class of small-town boys and girls making their way, or failing to make it, in Chicago and New York. His early work, which had fervent admirers in literary circles, may have had something to do with the change of economic loyalties after 1910, though I suspect that the change would have taken place if Dreiser had never written. Many of the younger writers were professing radical sentiments and joining the Socialist party. Millionaires were withdrawing their support from literature, and, on the other hand, a broader, well-educated middle-class public was being formed that was willing to buy sophisticated novels. After 1910 writing came to be regarded as one of the middle-class professions, open to young men and women who were highly trained for the work. Writers talked less about being gentlemen or ladies and took to presenting middle-class heroes, but they tried not to follow a middle-class pattern in their personal lives²⁹.

Pour avoir une idée de la transformation du milieu littéraire à cette époque, ainsi que du statut de l'écrivain, le roman de London est un document essentiel, qui témoigne éloquemment de ce que Cowley résume. On peut imaginer William Dean Howells ou Henry James créer un personnage comme Ruth à la fin du XIX^e siècle, mais pas comme Martin. Certes, une pareille *figure masculine* est déjà largement utilisée (le naturalisme a depuis plus d'une décennie couvert le spectre des classes sociales et le monde ouvrier a été exploré par Dreiser, Crane, Norris et d'autres), mais en tant que *figure de l'artiste*, Martin est inédit. D'une certaine manière, « Martin Eden », prolétaire qui se fait romancier, est *impensable* au tout début du XX^e siècle, que ce soit à New York, à Chicago ou à San Francisco. C'est pourquoi il doit littéralement s'inventer, seul, envers et contre tous, ceux qui le snobent autant que ceux qui lui rappellent sans cesse que ses efforts littéraires ne sont pas un « travail honnête ».

On n'avait jamais montré ce type de romancier individualiste jusqu'alors. La prose pédagogique d'Augusta J. Evans, qui mettait en scène l'ascension sociale de la jeune orpheline Edna, devenant romancière à succès dans les affres de la période succédant à la

²⁹ Malcolm Cowley, « A Natural History, Continued », dans *The Literary Situation*. New York, The Viking Press, 1954, p. 155-156.

guerre civile, reflétait une posture condescendante d'un tout autre ordre. Carriéristes, les romanciers fictifs de Howells ou même de Melville l'étaient déjà, mais ils évoluaient dans des sphères culturelles auxquelles ils appartenaient au préalable. Jusqu'à un certain point, même Percy Ray est encore un *gentilhomme*, ou du moins se perçoit-il comme tel. Martin est différent; non seulement est-il carriériste, il veut aussi sortir de sa classe sociale, ceci sans faire de concessions. Et ce sont les mots et la fiction qui lui permettront de se réinventer tout en restant lui-même. Contrairement à la pauvre Edna, qui écrira des romans à teneur éducative et conservatrice, Martin décrira le monde tel qu'il est, dans sa beauté autant que dans sa laideur.

Très rapidement, Martin se retrouve prisonnier d'un conflit intellectuel qui le pousse à rejeter les valeurs bourgeoises auxquelles il aspirait, mais qui l'éloigne de ses anciens amis et de sa famille. Il est d'autant plus seul qu'il rejette également en bloc les théories socialistes qu'il entend un peu partout et qui lui répugnent. Le marasme prolétaire ne l'intéresse pas plus qu'un avancement social motivé uniquement par l'appât du gain. Il n'est ni un ouvrier sans horizon, sans but et sans avenir, ni un « Mr. Butler », dont Ruth lui raconte le parcours exemplaire, qui a lentement grimpé les échelons de la société pour devenir avocat. La position de Mr. Butler ne l'intéresse pas, ses ambitions sont autrement plus nobles : conquérir le cœur d'une femme grâce à son ambition et entrer dans le cœur des hommes grâce à son talent.

Martin croit naïvement aux opportunités semblant s'offrir à lui comme apprenti romancier, malgré sa pauvreté et son absence d'éducation. Sa rudesse et son réalisme seront ses armes : il est persuadé que le monde est prêt à entendre une parole comme la sienne, indélicate et vraie. Selon lui, dans cette société moderne où chaque individu a accès aux savoirs et aux livres, tout est possible pour celui qui a non seulement du génie, mais de la persévérance. Le jeune artiste vit cependant dans un monde évoluant beaucoup plus vite que lui. Bien plus inaccessible qu'il ne le croyait, ce milieu littéraire démocratisé dans lequel Martin essaie de se tailler une place est aussi devenu impersonnel, froid et extrêmement sauvage. Il est terminé le temps où un jeune romancier comme Percy Ray pouvait se présenter chez un éditeur et lui demander poliment de bien vouloir lire son manuscrit. Vingt ans plus tard, la démarche éditoriale que l'on connaît encore aujourd'hui est déjà créée :

l'écrivain envoie son manuscrit par la poste et attend patiemment la réponse. S'il est refusé, il n'a aucun recours : il doit recommencer le processus, s'adresser ailleurs. Le « monde de chance » décrit par Howells a multiplié les instances et les étapes du processus éditorial, jusqu'à devenir quasi impénétrable.

Ainsi, le jeune écrivain pond-il sans relâche des textes qu'il envoie à des revues dans l'espoir de les voir publier et de recevoir des cachets. Mais les manuscrits lui sont sans cesse retournés, sans justifications ni explications, et il commence à douter de la bonne foi des éditeurs. Il va jusqu'à remettre en question leur existence, abasourdi par la froideur des réponses qu'il reçoit, et apparaît dans ses propos la métaphore de la machine bien huilée : « Surely there was no live, warm editors at the other end. It was all wheels and cogs and oil-cups – a clever mechanism operated by automatons. He reached stages of despair wherein he doubted if editors existed at all³⁰. » Le déterminisme, les forces du capitalisme et de l'industrialisation des grandes villes, les thèses du taylorisme investies par les romanciers naturalistes, infiltrent également le milieu littéraire, où la parole individuelle de l'artiste est noyée par l'anonymat d'un processus éditorial déshumanisé. Et une fois Martin transformé en auteur reconnu et louangé, il ne comprendra pas pour autant ce qu'il a à voir, *lui*, dans l'enclenchement de la machine.

Les fiançailles de Ruth et Martin ont été acceptées officieusement par les parents de la jeune femme. Ils se marieront une fois que Martin aura un revenu stable. Leur amour est profond, et il est intéressant de noter que l'éclosion d'un tel amour n'est pas impossible dans un roman sur la mobilité sociale comme celui-ci. Pourtant, si Ruth l'aristocrate peut tomber amoureuse de Martin l'ouvrier, elle est incapable de le respecter en tant qu'écrivain. Pour Ruth, une bachelière en arts diplômée de l'université d'Oakland, écrire est d'abord et avant tout un geste symbolique, qu'on pose quand on a du temps à sa disposition. Le rôle du poète ou du romancier est d'organiser le monde et de le rendre intelligible, en accentuant les beautés et les richesses, mais Martin s'entête à le traduire dans sa réalité et sa violence. C'est

³⁰ Jack London, *Martin Eden*. *Op cit.*, p. 186.

donc au bout d'une année de fréquentation chaste que Ruth finit par lui demander de cesser ses lubies : il ne sera jamais un écrivain, ce n'est pas sérieux, et il doit se mettre à travailler.

"After all, your writing has been a toy to you," she was saying. "Surely you have played with it long enough. It is time to take up life seriously – *our* life, Martin. Hitherto you have lived only your own."

"You want me to go to work?" he asked.

"Yes. Father has offered – "

"I understand all that," he broke in; "but what I want to know is whether or not you have lost faith in me?"

She pressed his hand mutely, her eyes dim.

"In your writing, dear," she admitted in a half-whisper³¹.

La famille Morse cherchait une excuse pour que se termine l'idylle et les fiançailles seront rompues lorsque, après la parution d'un article de journal présentant faussement Martin Eden comme le chef de file du mouvement socialiste de toute la Bay Area, Ruth refusera dorénavant d'entrer en contact avec lui. L'imbroglia révolte Martin, qui tente de s'expliquer, mais sans succès. Il a bel et bien assisté à une réunion de socialistes et d'anarchistes, durant laquelle il a prononcé un discours enflammé, mais le journaliste n'a rien compris et a tout déformé. Son oraison était antisocialiste, spencerienne, individualiste, profondément américaine selon lui, mais il est trop tard. Néanmoins, la publicité n'est jamais mauvaise dans ce monde matérialiste et, s'il perd son crédit chez le boucher, les magazines commencent peu à peu à lui réclamer des textes. À partir du moment où la machine est en marche, elle ne s'arrête plus, et Martin reçoit des chèques aux montants toujours plus faramineux. Il réclame même des avances pour des romans, des poèmes, des essais qu'il n'a pas encore écrits : il est désormais un auteur riche et on le prend au sérieux.

C'est alors que la critique farouche de London envers son personnage s'impose, au sens où l'individualisme de Martin, moteur de son ascension fulgurante, devient le symbole non pas d'une résistance à un ordre établi, mais d'une complicité implicite avec les pouvoirs en

³¹ *Ibid.*, p. 249-250.

place. Sa recherche de gloire, motivée par les théories spenceriennes de la survie des plus aptes et de la pensée nietzschéenne du surhomme, le mène vers un égocentrisme dont il n'arrivera à s'extirper qu'une fois ses objectifs atteints. Lorsqu'il constate, une fois le succès enfin arrivé, que sa quête était non seulement vaniteuse, mais vaine. Partout autour de lui, les signes de l'hypocrisie et de la mauvaise foi de la société et du milieu littéraire lui sautent aux yeux. Comble de l'ironie, Ruth revient vers lui, maintenant que les éditeurs s'arrachent ses textes.

Désespéré, Martin perd l'inspiration au moment même où son souffle de romancier aurait pu s'enflammer et London, impitoyable, le pousse au suicide, dans un acte ultime de courage et d'individualité emersonnienne, que la narration oppose à l'individualisme égocentrique. Alors qu'il voyage pour la première fois en première classe sur un navire de croisière, Martin se jette à l'eau :

His wilful hands and feet began to beat and churn about, spasmodically and feebly. But he had fooled them and the will to live that made them beat and churn. He was too deep down. They could never bring him to the surface. He seemed floating languidly in a sea of dreamy vision. Colors and radiances surrounded him and bathed him and pervaded him. What was that? It seemed a lighthouse; but it was inside his brain – a flashing, bright white light. It flashed swifter and swifter. There was a long rumble of sound, and it seemed to him that he was falling down a vast and interminable stairway. And somewhere at the bottom he fell into darkness. That much he knew. He had fallen into darkness. And at the instant he knew, he ceased to know³².

Avec *Martin Eden*, London fait le procès de cet autre lui-même lui permettant d'expliquer certaines tendances de l'esprit individualiste du créateur face au rôle qu'il doit jouer en société. Lui qui a vécu des expériences similaires, des angoisses semblables, mais qui a su trouver une issue dans l'humanisme et le socialisme, il offre Martin en pâture à ses propres contradictions. Comme l'écrit James Burrill Angell :

Martin Eden embodies the quandary of existing in a world stripped bare of the old traditions, yet captures the plight of a *fin de siècle* protagonist confronting a difficult philosophical impasse. It differs from the traditional success of the

³² *Ibid.*, p. 381-382.

Bildungsroman through its nihilism [...]; and deviates from the traditional *Kunstlerroman* through Martin's suicide, which expresses an antithetical response to the growth of an artist through confrontation with an inhospitable environment motif. *Martin Eden* takes the *Kunstlerroman* one step further by completely rejecting the experience of becoming a successful artist³³.

J'ajouterais que le succès ne manque pas à Martin autant que le sentiment d'accomplissement. London reprend un canevas qu'on a vu dans d'autres romans étudiés jusqu'ici : une quête vers la reconnaissance motivée par les mauvaises raisons, dont un individualisme pernicieux doublé d'une grande déception face aux fruits récoltés et d'une impression envahissante d'irrationalité menant à une apathie et à un détachement émotionnel sans retour. Mais ce serait sous-estimer London que de croire qu'il n'y a dans son romancier fictif qu'un constat d'échec de la littérature et de ses potentialités. Paradoxalement, c'est en se suicidant que l'écrivain Martin offre la possibilité à son créateur de se faire grand romancier, au sens où la mort du héros est narrée avec une esthétique désintéressée empruntant au sublime tout en faisant preuve d'une grande cruauté. Il s'agit de relire les dernières phrases de *Martin Eden* citées plus haut pour s'en convaincre. Par le truchement du discours indirect libre, la voix narrative d'un côté admire la volonté dont fait preuve Martin en abandonnant sa vie et son écriture et, de l'autre, elle profite de l'occasion pour démontrer la puissance de son inspiration³⁴.

³³ James Burrill Angell, *Martin Eden and The Education of Henry Adams : The Advent of Existentialism in American Literature*. Lincoln, iUniverse, 2006, p. 69.

³⁴ La dernière scène de *Martin Eden* a fait l'objet de nombreuses analyses. J'emprunte ici le concept d'esthétique désintéressée à Donald E. Pease : « Jack London concludes his quasi-autobiographical novel [...] with the narrator's eerily detailed recounting of the aesthetic aspects of Martin Eden's suicide by drowning. What Eden communicates as aesthetic in the drowning refers to the disinterested, seemingly eccentric viewpoint from which he observes his reactions to the episode and to the radical division structuring this disinterestedness. The agent who undergoes the drowning is twofold and oscillates between a terrified "interior" subject, who experiences the drowning involuntarily, and a reflective consciousness, who records its effects as aesthetic. » [Donald E. Pease, « Martin Eden and the Limits of Aesthetic Experience ». *Boundary 2*, vol. 5, no 1, printemps 1998, p. 139.]

3.7 DÉCLINAISONS : LE POÈTE ET LE JOURNALISTE

L'apparence physique de Martin frappe l'imaginaire de Ruth. Elle est obsédée par sa force, par les blessures sur ses mains : « She noticed that the hand he waved was covered with fresh abrasions, in the process of healing, and a glance at the other loose-hanging hand showed it to be in the same condition³⁵. » Par sa virilité, Martin s'écarte de la définition de l'écrivain fictif représenté dans les œuvres romantiques et classiques offerte par Maurice Beebe : il n'est ni efféminé, ni rêveur, ses caractéristiques ne sont pas féminines, loin de là. Ainsi, il ouvre une voie nouvelle et crée un archétype. À travers lui se fixe une sorte d'exceptionnalisme américain dans le domaine de la représentation de l'écrivain : Martin Eden est le véritable ancêtre de ces figures qui apparaîtront et qui se cristalliseront dans l'image de l'écrivain américain bourru, en marge de l'institution et de l'université, en retrait du monde des lettres.

Cette image forte semble parfois prendre toute la place et venir subsumer l'ensemble de l'histoire littéraire des États-Unis. Jean-Paul Sartre, par exemple, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, faisait appel à une mythologie de l'espace et de la liberté :

L'Américain, avant de faire des livres, a souvent exercé des métiers manuels, il y revient entre deux romans, sa vocation lui apparaît au ranch, à l'atelier, dans les rues de la ville, il ne voit pas dans la littérature un moyen de proclamer sa solitude, mais une occasion d'y échapper; il écrit aveuglément par un besoin absurde de se délivrer de ses peurs et de ses colères, un peu comme la fermière du Middle West écrit aux speakers de la radio new-yorkaise pour leur expliquer son cœur; il songe moins à la gloire qu'il ne rêve de fraternité, ce n'est pas contre la tradition mais faute d'en avoir une qu'il invente sa manière et ses plus extrêmes audaces, par certains côtés, sont des naïvetés. À ses yeux le monde est neuf, tout est à dire, personne avant lui n'a parlé du ciel ni des moissons. Il paraît rarement à New York et, s'il y passe, c'est en courant ou alors, comme Steinbeck, il s'enferme trois mois pour écrire et le voilà quitte pour une année; une année qu'il passera sur les routes, dans les chantiers ou dans les bars; il est vrai qu'il appartient à des « guilds » et à des Associations, mais c'est uniquement pour défendre ses intérêts matériels : il n'a pas de solidarité avec les autres écrivains, souvent il est séparé d'eux par la largeur ou la longueur du continent; rien n'est plus éloigné de lui que l'idée de collègue ou de cléricature; on le fête un temps, puis on le perd, on l'oublie; il reparaît avec un nouveau livre pour faire un nouveau plongeon : ainsi, au gré de vingt gloires

³⁵ *Martin Eden. Op. cit.*, p. 5.

éphémères et de vingt disparitions, il flotte continuellement entre ce monde ouvrier, où il va chercher ses aventures, et ses lecteurs des classes moyennes (je n'ose les appeler bourgeois, tant je doute s'il existe une bourgeoisie aux États-Unis), si durs, si brutaux, si jeunes, si perdus, qui, demain, feront le même plongeon que lui³⁶.

Loin d'être la seule image disponible du romancier américain au travail durant la première moitié du XX^e siècle, cette tradition de durs à cuire s'est propagée après Jack London grâce aux postures d'hommes virils, antisociaux et laconiques incarnées par Ernest Hemingway, Richard Wright, James T. Farrell, Norman Mailer, Jack Kerouac, etc. La littérature virile des années de la Grande Dépression a certainement contribué à son essor³⁷. Elle était encore bien vivante lorsqu'en 2003, Tobias Wolff décrivait le développement typique de l'« american writer » dans son roman *Old School* :

Afterward I worked as a room service waiter at the Pierre, as a restaurant waiter, a picture framer, and, for a short time, a Brinks guard; then, for even a shorter time, as a plumber's assistant, and again as a waiter. I wrote some wise guy features for an allegedly hip tourist mag that quickly folded, moved five or six times, drank a lot, had a few good friends and one girlfriend as faithless as I tried to be, read many books, signed up for extension courses at the New School and dropped them all. After almost three years of this I enlisted in the army and ended up in Vietnam.

If this looks like a certain kind of author's bio, that's no accident. Even as I lived my life I was seeing it on the back of a book. And yet in all those years I actually wrote very little, maybe because I was afraid of not being good enough to justify this improvised existence, and because the improvising became an end in itself and left scant room for disciplined invention³⁸.

L'homme décrit par Wolff est le descendant direct de Martin Eden, dans son besoin de prouver qu'il n'est pas un romancier de salon sans expérience et sans vécu. Pourtant, s'il est vrai que Jack London, en transposant dans la fiction une bonne partie de sa propre jeunesse dure et violente, inventait un type, il ne faut pas croire qu'aucune autre posture n'était assumée, à l'époque. D'autres visions plus traditionnelles et plus conservatrices de l'écrivain ont survécu.

³⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 169-170.

³⁷ Voir à ce sujet *Tough Guy Writers of the Thirties* (1968), une anthologie d'essais éditée par David Madden s'intéressant au développement parallèle du roman noir (« hard boiled fiction ») et de la littérature prolétarienne à Chicago et à Los Angeles durant la crise économique.

³⁸ Tobias Wolff, *Old School*. New York, Vintage, 2003, p. 155.

Un des héros littéraires de London était Frank Norris, premier disciple autoproclamé du naturalisme zolien aux États-Unis. Norris a voulu créer la grande trilogie de l'industrie du blé, au tout début du XX^e siècle, mais il est mort avant d'avoir pu achever son projet épique. Dans le premier tome de son triptyque projeté, *The Octopus* (1901), il met en scène un jeune poète aristocratique déconnecté de la réalité qui n'arrive pas à comprendre et à évaluer correctement la portée politique et sociale des événements qui l'entourent, en raison de son tempérament littéraire. Presley veut écrire la tragédie de l'Ouest, son grand récit épique qui viendrait se substituer au grand récit national de la république, mais il est obnubilé par l'inadéquation entre ce qu'il voit et l'idée qu'il aimerait bien s'en faire. Son enthousiasme whitmanesque est contagieux :

He strove for the diapason, the great song that should embrace in itself a whole epoch, a complete era, the voice of an entire people, wherein all people should be included – they and their legends, their folk lore, their fightings, their loves and their lusts, their blunt, grim, humour, their stoicism under stress, their adventures, their treasures found in a day and gambled in a night, their direct, crude speech, their generosity and cruelty, their heroism and bestiality, their religion and profanity, their self-sacrifice and obscenity – a true and fearless setting forth of a passing phase of history, uncompromising, sincere; each group in its proper environment; the valley, the plain, and the mountain; the ranch, the range, and the mine – all this, all the traits and types of every community from the Dakotas to the Mexicos, from Winnipeg to Guadalupe, gathered together, swept together, welded and riven together in one single, mighty song, the Song of the West³⁹.

Le degré d'ironie d'un passage comme celui-ci est élevé et fonctionne sur plusieurs plans. Presley est une créature d'un autre monde : le poète n'a rien à faire dans l'âge du roman et de la machine rêvé par Norris, dont il est lui-même le témoin contemporain. Anachronique, Presley vit en parasite dans la maison des grands propriétaires terriens californiens agissant en mécènes et par le fait même sous-estime l'importance de leur rôle dans l'avancée d'un capitalisme qu'il n'hésite pas à condamner chez leur ennemi commun : les compagnies de chemin de fer. Il n'arrive pas non plus à considérer les ouvriers comme des humains au même titre que les grands cultivateurs.

³⁹ Frank Norris, *The Octopus*, dans *Novels and Essays. Op. cit.*, p. 584.

Pour Norris, l'utilisation de la figure du poète Presley sert à diffracter son propre projet et à lui donner une dimension mythique : Presley est une figure explicite du texte lui permettant de parler de sa propre ambition, de l'inclure en abyme, en s'en moquant et en la glorifiant simultanément. Presley le poète est celui qui, n'ayant rien vécu, n'ayant rien expérimenté, ne *pourra pas écrire* ce roman que Norris nous offre, version moderne de ce dont rêve le jeune poète décalé et sentimental. Autrement dit, Presley devient l'être *littéraire* que Norris et son esthétique naturaliste ne veulent pas incarner et dont London s'éloignera en embrassant le socialisme. Même lorsqu'il s'adresse à une foule de petites gens, Presley reste littéraire, détaché du monde réel :

Presley knew that, after all, he had not once held the hearts of his audience. He had talked as he would have written; for all his scorn of literature, he had been literary. The men who listened to him, ranchers, country people, store-keepers, attentive though they were, were not once sympathetic. Vaguely they had felt that here was something which other men – more educated – would possibly consider eloquent⁴⁰.

En amont de *Martin Eden* se trouve donc Presley le poète, à l'opposé du romancier viril, prolétaire et rude ayant tant fait couler d'encre. Malgré son absence dans l'imaginaire social, il serait faux de croire que son exemple cessera d'être influent dans la production littéraire américaine. Edith Wharton, avec le protagoniste de son roman de 1926, *Hudson River Bracketed*, démontrera que le romancier à tempérament littéraire et conservateur, fils bien né, élevé aux meilleures écoles, est loin d'avoir disparu en même temps que le XIX^e siècle.

Autre image, autres mœurs : en aval du marin et du poète, parfois fusion des deux, on retrouve le journaliste, aussi important pour bien saisir le portrait composite du romancier se construisant alors aux États-Unis. Le journaliste, qui se présente souvent en « préécrivain », apparaît pour une des premières fois chez Sherwood Anderson, dans *Winesburg, Ohio*, en 1919, près de dix ans après la publication de *Martin Eden*, mais il fait partie de la construction du champ littéraire depuis ses débuts. Comme apprenti imprimeur, comme « cub reporter », on le retrouvait déjà chez Poe, dans certaines de ses esquisses de la vie littéraire

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1018.

écrites pour les magazines⁴¹. Son image se perpétuera aussi jusqu'à nos jours, avec ses traits aisément reconnaissables.

Souvent peu sûr de lui, le journaliste a des velléités littéraires, mais il est passé maître au jeu de se trouver des excuses pour retarder le moment où il lui faudra faire le grand saut vers l'écriture de fiction. George Willard, un des protagonistes récurrents du recueil *Winesburg, Ohio*, travaille pour le journal local et rêve de devenir romancier. Il en parle souvent mais son caractère prudent l'emprisonne dans la stabilité que lui procure son métier, même s'il a des rêves de grandeur. Il s'imagine que la vie de romancier est la plus agréable du monde puisqu'on n'a pas de patron et qu'on écrit n'importe où : « Though you are in India or in the South Seas in a boat, you have but to write and there you are⁴². » Il se voit littéralement en Jack London, parcourant les mers du sud et écrivant des romans d'aventures autant que des traités intellectuels. Mais il est difficile de quitter le relatif confort d'une position assurée, d'autant plus que la perspective d'avoir à « vivre » avant de pouvoir « écrire » est angoissante. Comme le lui rappelle l'enseignante du village :

The school teacher tried to bring home to the mind of the boy some conception of the difficulties he would have to face as a writer. "You will have to know life," she declared, and her voice trembled with earnestness. She took hold of George Willard's shoulders and turned him about so that she could look into his eyes. A passer-by might have thought them about to embrace. "If you are to become a writer you'll have to stop fooling with words," she explained. "It would be better to give up the notion of writing until you are better prepared. Now it's time to be living. I don't want to frighten you, but I would like to make you understand the import of what you think of attempting. You must not become a mere peddler of words. The thing to learn is to know what people are thinking about, not what they say⁴³."

⁴¹ Propriétaire durant quelque temps du périodique *The Broadway Journal*, Poe a aussi occupé au cours de sa vie diverses fonctions éditoriales et journalistiques pour plusieurs publications importantes de l'époque, dont *The Southern Literary Messenger* (Richmond), *The Gift* (Philadelphie), *The Baltimore Book* (Baltimore). Il a énormément écrit sur le petit monde littéraire tel qu'il le voyait se déployer autour de lui. Sur l'exploitation éhontée des contributeurs de magazines, voir « Some Secrets of the Magazine Prison-House », *Broadway Journal*, 15 février 1845, p. 103-104.

⁴² Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*. New York, The Modern Library, 2002 [1919], p. 117.

⁴³ *Ibid.*, p. 147.

Cette posture du journaliste « préécrivain », sera souvent explorée par les romanciers, mais rarement de façon aussi comique que dans un roman de 1938 de Clyde Brion Davis intitulé *The Great American Novel* --. Dans ce livre, que j'aborderai en détail plus loin, Homer Zigler rêve depuis l'âge de dix-sept ans d'écrire le Grand roman américain, mais se laisse tenter par la sécurité d'une carrière de journaliste le menant, certes, d'un bout à l'autre des États-Unis, mais finissant par prendre totalement le dessus sur ses ambitions artistiques. Comme George Willard, qui repousse son départ pour la « vraie vie » et la « grande ville », par crainte de se tromper de vocation, Zigler attend toujours le bon moment sans jamais agir. Willard, lui, finira pourtant par quitter Winesburg, permettant au lecteur de le projeter dans son imaginaire comme une figure d'écrivain accompli, ne serait-ce que dans ses potentialités. Contrairement au Presley de *The Octopus*, on l'imagine facilement être l'« auteur » signant ce livre, auquel on attribue la narration de *Winesburg, Ohio*, alors que le personnage Willard se confond peu à peu avec l'écrivain Anderson quittant la ville de Clyde, en Ohio pour se rendre à Chicago et devenir romancier, jusqu'à être en parfaite osmose avec lui.

Le départ de la ville natale (par le fait même son rejet d'une position professionnelle confortable et ennuyante) est vécu comme un déracinement conscient, un geste de courage qu'Anderson fait équivaloir à l'entrée dans l'âge adulte (dans la maturité virile de l'anglais « manhood ») : « He stayed that way for a long time and when he aroused himself and again looked out of the car window the town of Winesburg had disappeared and his life there had become but a background on which to paint the dreams of his manhood⁴⁴. » Anderson, par le truchement de cette rupture réussie permettant à l'artiste de commencer à vivre pour écrire, ouvre la voie non seulement à des représentations de journalistes et de romanciers manqués des petites villes du Midwest ou du Sud, mais également aux représentations de jeunes écrivains déracinés comme ceux de Thomas Wolfe, à la fois courageux et puérils, écrivant de très loin et rêvant à leur chez-soi.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 231.

3.8 NE PAS ÊTRE SOI

J'ai étudié jusqu'à maintenant des écrivains ayant joué sur la ligne fine entre l'autobiographie et la représentation de soi, par l'entremise d'un alter ego de romancier. Bien que j'aie tenté de démontrer que les œuvres qu'ils et elles ont écrites sont plus intéressantes à lire d'un point de vue qui s'éloigne de l'autoreprésentation – puisque l'ironie qu'ils entretiennent envers leurs personnages par l'entremise de narrateurs ambigus est flagrante –, il n'en demeure pas moins que les liens biographiques entre les héros et les auteurs sont bien présents. Il est temps maintenant de s'intéresser à quelques romans des années vingt mettant en scène des romanciers fictifs très différents de leur créateur respectif.

En effet, lire des romans de romanciers comme ceux de Carl Van Vechten et d'Edith Wharton implique un regard différent, pour la simple raison que les figures qu'ils mettent de l'avant s'écartent ostensiblement de leur créateur, d'un côté à cause du sexe, de l'autre à cause de la couleur de la peau. Ces romans, *Nigger Heaven* et *Hudson River Bracketed*, parus respectivement en 1926 et en 1929, malgré leur relative obscurité dans l'histoire littéraire et dans le corpus de leur auteur, obligent le lecteur à réorienter ses appréhensions et ses présupposés.

Qu'en est-il de l'autoreprésentation du romancier lorsqu'une écrivaine comme Edith Wharton décide de créer un personnage masculin? Comment le « jugement » ironique et caustique de l'auteur envers son jeune personnage écervelé, superficiel et hypocrite transige-t-il, dans une œuvre où le lecteur ne peut pas considérer le souvenir, ou l'expérience personnelle reconstruite à travers l'écriture, comme sources de l'histoire racontée? Ces questions peuvent sembler superficielles, mais elles placent le lecteur du roman de romancier dans une position inédite, en raison de l'écart délibéré entre les différentes instances du texte créé par des choix narratifs précis. Le personnage de Vance Weston, jeune homme ambitieux du Midwest⁴⁵ arrivant à New York pour y chercher la gloire littéraire, figure d'écrivain s'approchant de certains archétypes déjà rencontrés, autant dans sa psychologie réactionnaire

⁴⁵ Chez William Dean Howells, la ville natale de Percy s'appelait simplement Midland. Edith Wharton s'amuse un peu plus avec la toponymie américaine : Vance Weston vient d'Euphoria et est né à Advance.

que dans ses choix et dans ses actions, doit-il dès lors être lu comme une figure parodique de la part de Wharton? Là où Howells, Alcott et les autres cherchaient à explorer de manière ironique les travers de leurs débuts, Wharton coupe le fil de l'identification et compose, d'une certaine manière, le premier roman de romancier américain s'appuyant sur une tradition, voire sur des lieux communs et des idées reçues. Vance Weston est plus un agrégat de comportements déjà rencontrés chez des romanciers fictifs masculins qu'une véritable invention originale, et il est possible de voir en lui un effort conscient de la part de Wharton s'attaquant par la bande à l'hégémonie masculine sévissant autour d'elle. Nous verrons comment les jeux complexes entre la critique sociale et le conservatisme, entre le traditionalisme et le modernisme se déclinent, chez elle.

Dans le même ordre d'idée, l'analyse de *Nigger Heaven* de Carl Van Vechten, écrit quelques années avant *Hudson River Bracketed*, est encore plus problématique en ce qu'elle recoupe des questions politiques et raciales nouvelles. Quelles sont les implications et les complications qu'il est possible de faire jaillir d'un tel roman, celui d'un riche écrivain blanc s'attardant sur les déboires d'un pauvre écrivain noir? L'incursion de Van Vechten dans l'univers artistique et intellectuel afro-américain, en pleine « Harlem Renaissance », est difficile à lire sans y repérer des traces de condescendance d'une certaine élite blanche libérale. Motivée par des sentiments nobles au demeurant et par une fascination mâtinée d'humilité, cette enquête sur l'existence de l'écrivain noir dans les premières décennies du XX^e siècle, ne souffre-t-elle pas de ses propres ambitions humanistes?

3.9 L'INTÉRIORITÉ AFRO-AMÉRICAIN : *NIGGER HEAVEN* (1926)

Au moment de la parution de *Nigger Heaven*, l'appropriation « respectueuse » d'une psychologie noire par l'écrivain blanc n'était pas une première. Quand Carl Van Vechten a eu l'idée d'entrer dans la peau de cet « Autre », si semblable et si différent à la fois (celui qui chante aussi l'Amérique, comme l'écrivait Langston Hughes⁴⁶), l'intériorité afro-américaine

⁴⁶ « I, too, sing America », débute le classique poème contestataire de Hughes. [*The Collected Poems of Langston Hughes*. New York, Vintage, 2004, p. 46.]

avait déjà été explorée par sa grande amie Gertrude Stein. En effet, dans la seconde histoire de *Three Lives* (1909), intitulée « Melanctha », Stein, la grande prêtresse du modernisme et future patronne des jeunes expatriés américains à Paris, décrivait avec force détails la vie intime d'une ouvrière noire de Bridgepoint. Sans la condescendance pieuse et chrétienne d'une romancière de l'avant-guerre civile comme Harriet Beecher Stowe – dotée d'une mission divine – et grâce au recours à des techniques formelles inédites, Stein arrivait à plonger dans l'esprit de Melanctha et à lui donner une complexité émotionnelle aussi grande que celle habituellement réservée aux personnages blancs. Quelque vingt ans après, Van Vechten, autre grand chantre du modernisme, se lançait le défi d'écrire un roman peuplé de personnages noirs vivant à Harlem, ce « paradis des nègres » auquel le titre allait faire (ironiquement) référence.

La prétention de Van Vechten, en composant *Nigger Heaven*, est double : il s'agit d'une part de choquer l'opinion publique new-yorkaise et américaine en général, la classe moyenne lectrice de romans confortables et rassurants, et de lui faire prendre conscience du bouillonnement intellectuel d'une culture méconnue; et, d'autre part, de rendre hommage à la communauté des « gens de couleur » qu'il fréquente assidument depuis des années. Avec un titre pareil, pourtant, il ne fera que choquer, s'attirant les foudres de part et d'autre de la « color line » dont parle tant son livre, cette division imaginaire qui sépare les Blancs des Noirs, aux États-Unis. Robert F. Worth, dans un article de 1995, résume bien la réception fiévreuse du roman :

Most of Harlem seems to have agreed that the book was vile and demeaning to the race. W. E. B. Du Bois waited several months before delivering his verdict in the December *Crisis*, and the interval had not mellowed his feelings. The book was "a blow in the face," he declared, "an affront to the hospitality of black folk and the intelligence of white." He refused to credit Van Vechten's ironic intentions with the title : "'Nigger Heaven' does not mean, as Van Vechten once or twice intimates, a haven for Negroes – a city of refuge for dark and tired souls; it means in common parlance, a nasty, sordid corner into which black folk are herded, and yet a place which they in crass ignorance are fools enough to enjoy." Du Bois's overall judgment was based on *Nigger Heaven's* failure to cohere as either moral statement or work of art. But he expressed himself with a resentful scorn that suggests another motive. *Nigger Heaven* is concerned above all with highly educated and ambitious Harlemites, and it is not a flattering portrait. Whatever the author's sympathies, the book presents black intellectual life as a pathetic, almost futile endeavor, stifled by black snobbery on one side and white bigotry on the other. Du Bois may have felt

this way sometimes himself, but to hear it from a white interloper like Van Vechten would have been infuriating. He advised his readers, with quiet acidity, to "drop it gently into the grate."

Even then the controversy was not over; it raged in newspapers well into the following year. In mid-April of 1927 Langston Hughes wrote in defense of Van Vechten in the *Courrier* : "No book could possibly be as bad as *Nigger Heaven* has been painted. And no book has been better advertised by those who wished to damn it. Because it was declared obscene everybody wanted to read it and I'll venture to say that more Negroes bought it than ever purchased a book by a Negro author."

Hughes was more than right : *Nigger Heaven* probably sold more than all the books by black writers of the Harlem Renaissance combined. Hughes himself took a moderate line, refusing to say more than that it was "not a bad book." But he confessed himself "at a loss to understand the yelps of the colored critics and the reason for their ill-mannered onslaught against Mr. Van Vechten"⁴⁷."

À Harlem, l'« interlope » Van Vechten a rencontré l'ensemble de la communauté artistique. Depuis 1922 il y a ses entrées en société comme dans les cabarets, et il connaît personnellement les membres importants de cette génération d'écrivains et d'artistes qui formeront ce qu'on a appelé la « Harlem Renaissance », et qui se qualifieront eux-mêmes, plus ou moins sérieusement selon les affiliations politiques, de « New Negroes » : Langston Hughes, Nella Larsen, Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Claude McKay, etc. Ces gens sont ses amis et, jusqu'à un certain point, ses protégés : il s'est donné pour mission de faire connaître leur œuvre et leur vie. Dans les années vingt (cette décennie faste de « flappers and philosophers » qu'a si bien décrite Fitzgerald⁴⁸), alors que les blancs montent de plus en plus

⁴⁷ Robert F. Worth, « *Nigger Heaven* and the Harlem Renaissance », *African American Review*, Vol. 29, no 3, automne 1995, p. 465.

⁴⁸ Fitzgerald qui, d'ailleurs, a adoré *Nigger Heaven* et s'est empressé de l'écrire à Van Vechten, alors qu'il résidait à Juan-les-Pins, sur la Côte d'Azur : « It seems to sum up subtly and inclusively all the direction of the northern nigger or, rather, the nigger of New York. Our civilization imposed on such virgin soil takes on a new and more vivid and more poignant horror, as if it had been dug out of its context and set down against an accidental and unrelated background. » [F. Scott Fitzgerald, cité dans *ibid.*, p. 469.]

à Harlem, fréquentant ses bars et ses cabarets, la culture afro-américaine descend vers Manhattan et imprègne l'imaginaire des artistes⁴⁹.

En fait, depuis que William Dean Howells, à la fin des années 1890, s'est intéressé à l'œuvre de Paul Laurence Dunbar, les pages des grands magazines s'ouvrent parfois aux fictions de romanciers noirs. Au moment où Van Vechten écrit son livre, il n'est pas impossible de voir un récit ou une nouvelle afro-américaine publiée dans *The Atlantic* ou dans *Harper's*⁵⁰. Parallèlement, la culture littéraire à Harlem se développe de façon quasi indépendante au même moment, alors que le public, dont la classe moyenne s'est élargie, consomme de plus en plus d'œuvres afro-américaines.

Comme l'explique Cécile Cottenet, l'attraction de l'Amérique entière pour la culture noire (surtout pour le jazz) se concentre dans les grandes villes et Harlem devient alors l'épicentre de cette première « rencontre » entre les Blancs et les Noirs :

By the 1920s, Harlem boasted of housing "the largest Negro community in the world" (Locke, 1997, 6), and had come to be known as "the Negro metropolis," a "Mecca for the sightseer, the pleasure-seeker, the curious, the adventurous, the enterprising, the ambitious, and the talented of the entire Negro world" (Johnson, 1991, 3). Although large numbers of African Americans were already living in New York City before the 1910s, the Great Migration certainly amplified this demographic trend. Fleeing the dearth of jobs in agriculture, the cultural backwardness and Jim Crow – another figurative term for racial discrimination – over one million Blacks between 1914 and 1930 fled the southern states of Louisiana, Mississippi, Arkansas, Georgia, Alabama and Florida, and headed for the North and the Midwest in the hopes of finding work in factories and

⁴⁹ Zora Neale Hurston forgera le terme « Negrotarians » pour parler des intellectuels blancs comme Carl Van Vechten, Fannie Hurst et Sinclair Lewis, intéressés à promouvoir la culture afro-américaine.

⁵⁰ En 1928, un article de James Weldon Johnson apparaissait dans l'influent *The American Mercury* (fondé en 1924 par H. L. Mencken et George Jean Nathan) confirmant la percée de l'écrivain afro-américain dans le milieu littéraire américain « mainstream », tout en exposant déjà la nature contradictoire, voire quasi schizophrénique, de son rapport au public et à l'élite intellectuelle blanche le légitimant : « The Negro author – the creative author – has arrived. He is here. He appears in the lists of the best publishers. He even breaks into the lists of the best-sellers. To the general American public he is a novelty, a strange phenomenon, a miracle straight out of the skies. Well, he is a novelty, but he is by no means a new thing. » [James Weldon Johnson, « The Dilemma of the Negro Author », *The American Mercury*, décembre 1928, p. 477.

manufactures. The greatest proportion of these men and women settled in the cities of Tulsa in Oklahoma, Chicago, Detroit or Cleveland, and New York.

Yet Harlem was not only an attractive place for Blacks; in the late 1910s and 1920s it had also become a place of great interest for Whites, New Yorkers and tourists alike. In fact, the glittering moment of the Harlem Renaissance coincides with what F.S. Fitzgerald named "the Jazz Age," and indeed the interest in Black culture was an interest in a quintessentially "black thing," the jazz played by Duke Ellington, Fletcher Henderson or Louis Armstrong in the famed cabarets of Harlem and Chicago. In the age of Prohibition, Whites thronged to the Cotton Club and Small's Paradise in Harlem. Paradoxically, this had the perverse effect of barring Negro customers from many of these fashionable places – which they often could not afford⁵¹.

Pour l'artiste noir désirant percer le monde étanche de la renommée littéraire, les réseaux de publications se multiplient, dans les deux premières décennies du XX^e siècle, grâce entre autres à l'intérêt qu'il suscite chez le public blanc, éduqué et progressiste. L'accès aux universités est restreint, mais possible, comme le démontre le parcours académique du protagoniste de *Nigger Heaven*.

Dans ce roman, l'artiste noir, entouré d'une communauté renforcée par le militantisme et l'éducation, vivant et créant à Harlem, évolue au même rythme que son homologue blanc et développe les mêmes angoisses créatrices, les mêmes névroses. Il éprouve les mêmes problèmes face au bruit assourdissant du monde urbanisé et au silence du monde de l'édition. Leurs difficultés à vivre et à créer dans les États-Unis insouciantes de la décennie suivant la fin de la Première Guerre mondiale sont semblables, et l'écrivain noir désire se placer d'emblée au-dessus du racisme et de la ségrégation. Il tend lui aussi vers l'universel, mais difficilement, et il se voit sans cesse ramené sur terre par des contingences sociales.

Bien que le roman ne se concentre pas uniquement sur le milieu littéraire, on retrouve dans *Nigger Heaven* pas moins de quatre personnages d'écrivains, dont trois romanciers blancs, venus à Harlem pour goûter un peu à la vie « sauvage » : « Well, it's wonderful up here, Baldwin exclaimed. I had no idea it would be like this. It's as wild as a jungle. Look at

⁵¹ Cécile Cottenet, « Publishing during the Harlem Renaissance ». *La clé des langues* (Lyon: ENS LYON/DGESCO), février 2011. <<http://cle.ens-lyon.fr/anglais/publishing-during-the-harlem-renaissance-115615.kjsp>> (page consultée le 12 août 2013).

that waiter dancing the Charleston up the floor⁵². » Ainsi s'exprime un des amis du jeune mulâtre Dick, qui a *passé la ligne*, vivant à Manhattan en se faisant passer pour un blanc. Il a amené deux de ses amis dans un cabaret de Harlem, où ils entrent pour la première fois, impressionnés par la vitalité contagieuse de la vie nocturne, bien plus excitante que celle de Greenwich Village. Ces deux écrivains blancs sont des observateurs « respectueux », comme Carl Van Vechten l'était lui-même, alors qu'il s'intégrait à la colonie d'artistes fréquentée assidument, allant jusqu'à s'identifier à eux. Ils sont obsédés, l'expérience afro-américaine les change et les inspire. Les possibilités de sujets nouveaux sont illimitées, leur semble-t-il, il ne s'agit que de les saisir au vol : pourquoi les Noirs n'écrivent-ils pas là-dessus ?

Dans ce cabaret, le Black Venus, ils font la connaissance de Byron Kasson, protagoniste du roman, qui n'arrive justement pas à trouver de sujet intéressant à décrire, lui qui s'est pourtant installé à Harlem afin d'y trouver l'inspiration et démarrer sa carrière de romancier. Il arrive de Pennsylvanie où, à son collège de blancs, on lui a répété qu'il écrivait bien « pour un Noir » : « Oh, I haven't published much. I've had a piece or two in Opportunity, but that won't keep me alive. At college they said I had promise. I know what they meant, he added, "pretty good for a coloured man." That doesn't satisfy me. I want to be as good as anyone⁵³. » Mais Byron, nommé en l'honneur d'un poète anglais par un père féru de culture occidentale, n'arrive pas à s'intéresser à son environnement immédiat, ni aux travers de la société harlemienne. Il cherche à écrire « l'universellement humain », comme n'importe quel écrivain chercherait à le faire, sans avoir à se préoccuper des particularités ethniques ou des complexités des échanges entre les cultures.

Dépassant les marges restreintes de la fiction, le problème de Byron hantera les romanciers afro-américains tout au long de leur longue quête d'émancipation et de reconnaissance, comme on peut le constater chez John A. Williams. Au début des années 1980, ce dernier écrivait dans *!Click Song* des pages profondément sombres à propos de la double contrainte imposée à l'imagination créatrice afro-américaine depuis les années de la renaissance de Harlem. Son romancier fictif, Cato Douglass, envoie ses poèmes de jeunesse à

⁵² Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*. New York, Alfred A. Knopf, 1926, p. 209.

⁵³ *Ibid.*, p. 36.

William Carlos Williams, espérant son patronage et discute de ses problèmes avec son ami Paul, également écrivain (mais blanc) :

"Say," he said, "what made you send your poems to WCW and not to someone like Langston Hughes?"

I said, "I went to see Hughes the last time I was in New York." He sat upright in the booth where we were drinking beer. A distance seemed to grow in his eyes. "What'd he say?"

I told him what Mr. Hughes had told me about my work – exaggerating ever so slightly. (I didn't tell him what else Mr. Hughes said because I didn't want to believe it and I wouldn't forget it either: I would have to be ten times the writer a white man was and then it would be hell, which was not exactly an unusual experience. Agents would return manuscripts with rust marks from paper clips because they hadn't bothered to read the material. Agents and editors would tell you to forget race – but they rarely published anything by a Negro that wasn't about race. Still, they didn't want you to be too serious about anything, even if you were able. But if I just *had* to be a writer, all this and more wouldn't stop me, and that was good. And I certainly had to read Llewellyn Dodge Johnson's works if I hadn't already.)⁵⁴

Ce paradoxe toujours d'actualité était déjà bien représenté dans le roman de Van Vechten, dont les scènes les plus efficaces sont celles où Byron est confronté à l'obligation sociale d'écrire sur son « peuple », sur ses « semblables », simplement à cause de la couleur de sa peau. S'il ne le fait pas, les membres de sa communauté lui reprocheront son opportunisme, son obséquiosité face au monde de l'édition blanc, et il sera accusé de présomption par des blancs bien intentionnés l'enjoignant d'écrire à propos de ce qu'il connaît, et de ne pas se mêler de ce qui ne le regarde pas. Ainsi, le romancier noir est-il condamné à être militant, au détriment de l'universalisme, en raison de son expérience quotidienne de la frustration face au racisme et au mépris?

⁵⁴ John A. Williams, *!Click Song*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1982, p. 17. Cette fictionnalisation de la parole de Langston Hughes par John A. Williams dans son roman racontant la vie d'un écrivain ayant côtoyé le poète reflète bien ce que ce dernier pensait lorsqu'il écrivait, dans le journal *The Nation*, en 1926 : « The black artist is working against an undertow of sharp criticism and misunderstanding from his own people and unintentional bribes from the whites. "O, be respectable, write about nice people, show how good we are," say the blacks. "Be stereotyped, don't go too far, don't shatter our illusions about you, don't amuse us too seriously. We will pay you," say the whites. » [Langston Hughes, « The Negro Artist and the Racial Mountain », *The Nation*, 23 juin 1926, p. 693.]

Byron est d'abord divisé, tiraillé par des ambitions et des désirs contradictoires : il ne s'identifie pas à ces gens auxquels il lui faudrait s'intéresser. Ce qu'il voit autour de lui est plus désagréable qu'inspirant : « You want to be a writer, he adjured himself, and this is probably first-class material. Nevertheless, his immediate pendent thought was that he would never write about this life, that he could never feel anything but repugnance for these people, because they were black. I can't bear to think of myself as a part of this, he sighed, and they...⁵⁵ » Plus tard, de plus en plus frustré par le racisme omniprésent, sa colère et sa haine deviendront presque ingérables, une jalousie malsaine pour ses pairs prendra le dessus : « More than the others he detested the young Negro writers who were making names for themselves. [...] He could not bear to think that they were getting on while he was still struggling at the foot of the ladder⁵⁶. » Byron devient dès lors le romancier noir typiquement limité par des contraintes, n'arrivant pas à canaliser correctement sa révolte dans une création aux dimensions transcendantes. Par la même occasion, il réactive le cliché raciste de la haine du prochain qui a « réussi », qui a atteint le rêve américain en se vendant aux intérêts de la majorité.

Ceci étant dit, que penser du romancier blanc écrivant, figure d'auteur omniscient en creux dans le texte, composant cette vie et recomposant cette intériorité? Est-il condamné de son côté à sombrer dans le paternalisme? Il y a effectivement, dans *Nigger Heaven*, roman au demeurant assez mal construit et qui s'essouffle à cause d'un sensationnalisme à la limite du grotesque, un souci constant de montrer l'*impasse* vécue par l'artiste noir dans un monde blanc. L'arrogance (parfois inconsciente) de l'artiste blanc s'arrogeant le droit de parler de ces problèmes, qui comprend la souffrance de son homologue mieux que ce dernier, y est explicitée plusieurs fois et démontre une grande maîtrise de la part de Van Vechten. On peut lire certains passages comme des moyens de problématiser son propre rapport de force avec son sujet. Par exemple, quand Byron Kasson fait la connaissance du romancier Gareth Johns, invité à dîner par un riche couple afro-américain de la bonne société de Harlem, la conversation tourne autour de la représentation de l'autre dans le roman américain.

⁵⁵ Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*. *Op. cit.*, p. 192.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 202.

Do you know, he went on wistfully, I think I'd like to write a negro novel.

Mary laughed. Everybody seems to be doing that. Have we become so interesting?

Some day, Dr. Lancaster was saying, perhaps a Negro will write a novel about white people.

I'd like to see that done, Gareth said.

It has been done, said Mary.

I suppose you mean Dumas, suggested Dr. Lancaster.

Or Pushkin, Gareth offered.

No, I mean by an American Negro, Charles W. Chesnutt. He's written several novels from a white point of view.

Never heard of him, said Gareth in amazement. Suppose you tell me some of the titles. He produced a pencil and a slip of paper⁵⁷.

Ce « never heard of him », lancé par le grand romancier consacré, faisant étalage simultanément de l'étendue de sa culture (internationale) et de son ignorance (nationale), le sépare de la posture adoptée par Van Vechten (lui qui connaît bien entendu l'œuvre de Chesnutt), qu'il considère comme responsable et respectueuse de son « matériel ». Pourtant, il est également possible d'y percevoir une forme d'autocritique ironique ajoutant de la profondeur au roman. Les personnages blancs de *Nigger Heaven* sont plus ou moins ignorants dans leur bienveillance et Van Vechten aborde de front et en connaissance de cause la tension inévitable des relations raciales : en deçà de l'ambition noble visant à rapprocher les deux univers persiste une profonde incompréhension mutuelle, qui ne saurait être réglée à coups de bons sentiments.

Quelques pages plus loin, au cours de cette soirée, ce sera le même Gareth Johns qui interrogera Byron sur ses intentions littéraires :

So you've been reading my books.

⁵⁷*Ibid.*, p. 104.

Everybody reads your books, Mr. Johns.

Well, don't let that bother you. The critics and the public always like the new men best. They get tired of us old fellows, once they have discovered the secret of our formulas. What are you going to write about?

I don't know, Mr. Johns, that's just it. How does one go about writing?

Well, to be frank, I've always thought that the best way to go about writing was to write. You have plenty to write about. Gareth swept his eyes about the room.

I don't see any sense in writing about this, Byron protested, rather hotly, Mary thought. It's too much like Edith Wharton's set.

Well, the low life of your people is exotic. It has a splendid, fantastic quality. And the humour! How vital it is, how rich in idiom! Picturesque and fresh! I don't think the Negro has been touched in literature as yet.

I'm afraid I don't know very much about the low life of my people. Byron's tone was cold⁵⁸.

À travers la figure imposante de Johns, c'est l'Amérique blanche et sa tradition littéraire déjà bien en selle qui prodigue des conseils au débutant Byron Kasson. Ce dernier, qui se révèle d'ailleurs bien piètre écrivain (alors que l'intrigue amoureuse entretenue avec la sulfureuse Lasca Sartoris occupera son esprit jusqu'au drame final), se fera rabrouer une ultime fois par un éditeur soucieux de son avenir. Pour Russett Durwood, Byron doit impérativement « écrire sur ce qu'il connaît », sans quoi il ne deviendra jamais écrivain. Sa tentative de coucher sur le papier une histoire tordue d'amour entre une étudiante blanche et un Noir est loin d'être convaincante.

Durwood, du haut de son appréciation profonde de la culture afro-américaine, se fait le porte-voix inversé de l'auteur Van Vechten, lui qui a si bien « compris » la psychologie afro-américaine. Les paroles de Durwood à l'endroit de Byron sont dures, mais révélatrices :

What I want to know is this : why in hell don't you write about something you know about? Without waiting for a response, he continued rapidly, I happen to be acquainted to some extent with Negro life. I am proud to call certain Negroes my friends. I have visited Harlem in two capacities, as a customer in the cabarets and as

⁵⁸ *Ibid.*, p. 106-107.

a guest in my friends' homes. The whole place, contrary to the general impression, is overrun with fresh, unused material. Nobody has yet written a good gambling story; nobody has touched the outskirts of cabaret life; nobody has gone into the curious subject of the divers tribes of the region. Why, there are West Indians and Abyssinian Jews, religious Negroes, pagan Negroes, and Negro intellectuals, all living together more or less amicably in the same community, each group with its own opinions and atmosphere and manner of living. But I find that Negroes don't write about these matters; they continue to employ all the clichés and formulas that have been worried to death by Nordic blonds who, after all, never did know anything about the subject from the inside. Well, if you young Negro intellectuals don't get busy, a new crop of Nordics is going to spring up who will take the trouble to become better informed and will exploit this material before the Negro gets around to it⁵⁹.

N'est-ce pas Van Vechten lui-même, le blond nordique, qui s'attelle effectivement à la tâche de décrire la « vraie vie » de Harlem? Ainsi, ces passages mettant en abyme le livre lui-même sont trompeurs par ce qu'ils comportent d'ambiguïté narrative. Ils témoignent des difficultés rencontrées par Van Vechten et de l'effort qu'il fait afin de prouver à quel point il est conscient de ses propres limitations. Toutefois, s'il connaît ses limites, cela ne l'empêche pas de s'improviser spécialiste de la psychologie noire, par endroits, et de tomber dans une tentative d'explication pédagogique, se faisant sociologue, psychanalyste et anthropologue à la fois. Par l'entremise d'un narrateur en constante focalisation interne, il « explique la race », en explicite les comportements et les réactions vives. Ses personnages ne sont jamais tant « Noirs » que dans leurs pulsions meurtrières, dans leur fougue sexuelle incontrôlable, des clichés que les romanciers afro-américains des générations subséquentes comme Ralph Ellison, James Baldwin, ou Richard Wright s'évertueront à déconstruire : « We are all savages, she repeated to herself, all, apparently, but me! She recalled what she had once been told – and her reason informed her that it was probably the truth – that Negroes never premeditate murder; their murders are committed under the reign of passion. If one made a temporary escape from a man bent on killing, it was likely to prove a permanent escape⁶⁰. » De tels clichés finissent par discréditer la construction narrative en climax de Van Vechten, qui coupe court à l'ambition littéraire du héros. Van Vechten, finalement, ne permet pas à Byron Kasson de devenir l'écrivain qu'il souhaitait être, prisonnier qu'il restera de ce « règne

⁵⁹ *Ibid.*, p. 222-223.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 90.

des passions » motivant les comportements de sa « race ». Byron, pris d'une rage incontrôlable, assassinera le nouvel amant de sa flamme, et le roman se terminera sur l'imbroglia de son arrestation, la dernière phrase décrivant une main blanche et autoritaire lui passant les menottes.

Le roman de Van Vechten reste un document pertinent pour quiconque s'intéresse aux échanges complexes ayant eu lieu dans le monde intellectuel et artistique des années précédant la Crise économique, parce qu'il met en lumière le parcours problématique des influences et des tensions entre une culture dominante et des minorités exploitées tenant un discours de plus en plus revendicateur. Ce parcours semble parfois aller de soi, chez des auteurs comme Fitzgerald, pour qui le jazz et le cool sont déjà des traits universels déracialisés; et qui semble parfois évacué de l'espace public chez d'autres, comme Edith Wharton décrivant les années folles à la manière d'une lente agonie d'une *tradition* plus que d'une *rupture* violente et chaotique.

3.10 L'INNOCENCE AU MASCULIN : HUDSON RIVER BRACKETED (1929)

Malgré l'écart culturel entre Carl Van Vechten et Byron Kasson, le créateur et sa créature se rejoignent sur au moins un plan, commun aux écrivains rencontrés jusqu'ici, résumé par ce passage du livre : « God! he shouted. I don't get anything but discouragement out of you! *At the same time he made a mental note that he must put the girl's father in the story*⁶¹. » Cette dernière phrase, qui semble anodine, exprime le genre de détachement émotionnel caractéristique du romancier fictif tel qu'il est représenté dans la quasi-totalité des livres à l'étude. Ce détachement, qu'on pourrait définir comme une vision, ou une *épiphanie* esthétique, est à la fois sa plus grande qualité, celle qui fonde sa pulsion créatrice, et son pire défaut. Quand vient le temps de « vivre » concrètement, en relation avec les autres, il se retire pour analyser, cadrer et transfigurer la réalité. Dans ce cas précis, Byron n'arrive pas à entendre les arguments de sa fiancée Mary, une jeune femme brillante qui voudrait simplement l'aider, parce qu'il se sent dénigré par ses conseils. Dès le premier commentaire,

⁶¹ *Ibid.*, p. 205. [Je souligne]

il se ferme à toute discussion et répond avec véhémence qu'elle n'a de cesse de le décourager. Si Mary n'a accès qu'à cette réplique cinglante, le lecteur, lui, a accès à l'intériorité de Byron et prend conscience de son hypocrisie : cette « mental note » révélée par le narrateur représente à la fois le catalyseur essentiel de la création et l'échec à entrer en relation réelle avec autrui.

De ce point de vue, il est intéressant de noter que *Hudson River Bracketed*, qu'Edith Wharton a publié en 1929, se termine justement sur ce paragraphe éloquent : « And when at last he drew her arm through his and walked beside her in the darkness to the corner where she had left her motor, he wondered if at crucial moments the same veil of unreality would always fall between himself and the soul nearest him, if the creator of imaginary beings must always feel alone among the real ones⁶². »

La romancière ayant passé sa vie à créer des « êtres imaginaires » clôt son livre sur ce questionnement. *Hudson River Bracketed* et sa suite *The Gods Arrive* (sur lequel je m'attarderai moins) sont les derniers romans que Wharton a complétés. Elle les considérait comme ses plus réussis, mais ils sont loin d'être ses plus connus, ensevelis sous le poids des classiques de la littérature américaine que sont *The House of Mirth*, *Ethan Frome* ou encore *The Age of Innocence*, pour lequel ont lui a accordé le prix Pulitzer en 1921. Ces deux romans forment une fresque impressionnante révélant une écrivaine non seulement en pleine possession de ses moyens, mais en plein processus de réévaluation de sa vie littéraire, et par extension de la vie littéraire aux États-Unis, telle qu'elle l'a bien connue. Que Wharton s'installe aussi confortablement dans une psychologie masculine pour revisiter son long parcours atypique n'en est que plus marquant.

D'une certaine manière, *Hudson River Bracketed* se veut une parodie des romans de romancier et des figures d'hommes qu'ils mettent en scène. Wharton n'est pas complètement séparée de son personnage principal, à qui elle prête des opinions qui s'approchent des siennes (surtout en ce qui a trait au modernisme et à la littérature dite « expérimentale » des années vingt de la « génération perdue »), mais elle ne s'y rattache pas dans une perspective

⁶² Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. New York, Scribners, 1929, p. 536.

autocritique, comme Melville ou Howells. Il faut aborder *Hudson River Bracketed* comme une critique non pas de sa propre posture, mais des nombreuses idées reçues véhiculées à l'époque sur la formation de l'écrivain américain, ses désarrois, ses habitudes de vie et ses manies, alors qu'un archétype était en formation dans l'imaginaire social.

Dans le roman de Wharton, chaque élément de la figure en construction est *pensé* par l'auteure. Telles les pièces d'un casse-tête s'emboîtant parfaitement, *Hudson River Bracketed* raconte les tribulations de Vance Weston, de sa jeunesse idyllique dans la ville d'Euphoria jusqu'à sa consécration en tant qu'écrivain à New York et les répercussions de son nouveau statut sur sa vie personnelle et conjugale. Au moment où le roman commence, Vance n'a pas encore vingt ans, mais il a déjà un « tempérament littéraire ». Wharton, sur un ton parodique à peine voilé, commence ainsi son portrait de l'artiste en jeune homme : « By the time he was nineteen Vance Weston had graduated from the college of Euphoria, Illinois, where his parents then lived, had spent a week in Chicago, invented a new religion, and edited for a few months a college magazine called *Getting There*, to which he had contributed several love poems and a series of iconoclastic essays⁶³. » Pour Wharton, il est primordial que son aspirant écrivain possède les caractéristiques qui fondent le héros du *Künstlerroman*⁶⁴. Vance est un génie précoce dans le milieu excentré et restreint de sa famille et il sera bien entendu complètement décontenancé à son arrivée à la ville, où son inexpérience et son immaturité feront de lui la risée d'une certaine élite désabusée. Ces mêmes traits permettront à l'auteure de s'attarder sur sa longue et difficile ascension vers le succès et la reconnaissance.

Lui qui ne connaît rien au monde des livres (par deux fois il se verra forcé d'admettre qu'il n'a pas compris la référence entendue lors d'une discussion) recommence à New York son éducation littéraire et développe lentement son sens critique. Sous le patronage de la belle et énigmatique Halo Tarrant, la femme de son employeur, Vance apprendra à canaliser son

⁶³ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁴ La scène de la tentative de suicide au chapitre III est à ce sujet particulièrement éclairante, alors que Vance, ayant surpris sa fiancée avec son grand-père, vole le revolver de ce dernier avec l'intention d'en finir. Apeuré par l'idée de la mort et persuadé d'avoir encore de grandes œuvres à composer, le jeune homme n'arrive pas à appuyer sur la gâchette et tombe dans une léthargie dont il ne sortira que plusieurs mois plus tard.

talent et à le faire fructifier grâce à des connaissances culturelles et un raffinement intellectuel approprié à la vieille société de la côte Est. Il ne tombera jamais dans le cynisme des jeunes écrivains qu'il côtoie (préférant à leur modernisme superficiel l'élégance d'une tradition déjà séculaire). Au terme de son apprentissage, il sera au moins apte à défendre ses positions esthétiques, et ce malgré son incapacité à prendre la place qui lui revient dans le milieu littéraire. Le Vance débarquant à New York, resté interloqué, par ignorance, à la phrase de son collègue Eric Raush étonné du ton dramatique de son écriture – « "You must have been reading the Russians lately"⁶⁵ » – n'est plus le même à la fin du livre. Il a lu « les Russes », certes, mais il n'est pas encore certain de ce qu'il fallait en tirer.

L'innocence de Vance (par ricochet, l'exploitation éhontée de son talent brut par le milieu littéraire new-yorkais) est au cœur même de tout l'édifice romanesque de Wharton, au sens où c'est à travers ce trait de caractère fondateur que l'auteure développe un des aspects les plus significatifs de son œuvre. En se liant par contrat à la revue *The New Hour*, qui l'a remarqué grâce à un récit « attachant » et « vrai » publié quelques années plus tôt, le jeune romancier commet sa pire erreur de jugement, qui déterminera son avenir au cours des prochaines années. En effet, les modalités du contrat (donnant l'exclusivité sur ses articles, nouvelles et romans pour quatre ans aux éditeurs de *The New Hour* ainsi qu'à la maison d'édition qui lui est affiliée, Dreck & Saltzer), même si elles apparaissent avantageuses aux yeux d'un débutant, ne lui permettront ni de créer en paix, ni de faire vivre adéquatement sa femme.

Cette facette déplorable du monde littéraire américain exploitant l'écrivain naïf n'est pas nouvelle, mais elle est présentée dans *Hudson River Bracketed* avec précision et dénoncée avec véhémence. Vance, à partir du moment où il signe son nom au bas d'un contrat qu'il n'a pas les compétences juridiques pour comprendre, ne s'appartient plus en tant qu'artiste. Il doit produire sur demande et de façon régulière, ce qui l'empêche de se concentrer sur le roman sérieux qu'il aimerait écrire. Sa situation est diamétralement opposée à celle de Martin Eden, qui n'arrivait pas à trouver d'éditeurs pour ses écrits, alors que Vance, même s'il est

⁶⁵ *Ibid.*, p. 160.

assuré de publier, n'arrive pas à trouver l'inspiration pour remplir ses obligations contractuelles. Ce qui devait au départ être une garantie de sécurité financière devient vite un poids impossible à porter.

On l'avait pourtant averti, mais les mots de Frenside, vieux routier de la vie littéraire, sont tombés dans l'oreille d'un sourd. L'enthousiasme de Vance, qui vient de se marier et doit trouver une source de revenus, est indomptable :

The next morning Vance presented himself at the office of *The Hour*. As he sprang up the stairs he almost ran into Frenside, who was coming slowly down. The older man stopped and looked at him curiously.

"Going up to settle about your job?"

"Well, I hope so, sir."

"All right. Good luck." Frenside nodded and passed on. From a lower step he turned to call back : "I wouldn't tie yourself to far up ahead – especially your fiction."

Vance, new at such transactions, stared a moment, not quite understanding.

"Keep free – keep free as long as you can," Frenside repeated, hobbling down with a heavy rap of his stick on each step. And Vance turned in to the office⁶⁶.

Ce qui lui apparaît comme une manne est en réalité un carcan. Il s'agit d'une faute stratégique de sa part, dans la mesure où ses patrons, malgré leurs prétentions littéraires et leurs encouragements répétés, sont prisonniers d'un marché extrêmement concurrentiel. Ils ne pourront traiter sa production autrement que comme un bien de consommation à rentabiliser. Dès la première contribution de Vance, une courte nouvelle intitulée « Unclaimed », le manège commence et on prépare l'offensive commerciale : ne serait-il pas idéal, pour une jeune revue « highbrow » comme *The New Hour* tentant de se refaire une réputation, de pouvoir compter sur un collaborateur couronné par le prestigieux prix Pulsifer, remis à la meilleure nouvelle de l'année?

⁶⁶ *Ibid.*, p. 241.

Au long des pages de *Hudson River Bracketed*, Wharton s'amuse à déconstruire petit à petit les illusions d'un écrivain, en exposant au grand jour la malhonnêteté mercantile du milieu littéraire. Le prix Pulsifer (copie à peine travestie du Pulitzer), gigantesque farce se cachant sous des airs nobles d'impartialité, est un exemple de cet univers qui semble conspirer pour rendre Vance malheureux et l'empêcher de s'accomplir en tant qu'homme et en tant qu'artiste. Malgré la beauté intrinsèque de l'art, de la littérature, malgré la sincérité qui mène à l'inspiration, l'écrivain chez Wharton est écrasé sous le poids des manigances et des jeux de pouvoir. Même sa rébellion ultime aura l'air pathétique face à la puissance des arguments pragmatiques qui lui seront renvoyés. Dans une scène tendue où Vance et son éditeur Lewis Tarrant ont une prise de bec au sujet du contrat et de la possibilité de le résilier, le romancier déchire le manuscrit de son livre en cours, hurlant qu'il n'écrit plus une ligne pour *The New Hour*, mais ne reçoit en retour que l'indifférence de Tarrant, qui reste campé sur ses positions. Dans l'esprit de ce dernier, il n'a rien à se reprocher, lui qui a « découvert » Vance et lui a offert la chance de sa vie.

Vance looked at him with something of the other's own chill contempt. His wrath had dropped; he felt only immeasurably repelled.

"You mean, then," he said, "that even if I don't write another line for you you'll hold on to me?"

"I'm afraid you've left me no alternative," Tarrant answered coldly. He rang the bell on his desk, and said to the office boy who appeared : "Clear up those papers, will you?"⁶⁷

C'est dans une corbeille à papier que se retrouveront les feuillets déchirés de *Loot*, le grand roman de New York que Vance projetait d'écrire depuis sa première visite en ville, quelques années auparavant, quand le bruit, l'effervescence, la promiscuité, avaient fait de lui un romancier en l'espace d'une seconde, lui permettant d'oublier ses lubies adolescentes de devenir poète : « He thought what fun it would be to write a novel of New York and call it *Loot* – and he began to picture how different life would have seemed that morning had he had

⁶⁷ *Ibid.*, p. 459.

the typescript of the finished novel under his arm, and been on his way to the editorial offices of one of the big magazines⁶⁸. » Manifestement, Vance n'a pas lu *The World of Chance*.

3.11 L'INTÉRIORITÉ MASCULINE ET LA PULSION CRÉATRICE

De la même manière que Percy Shelley, Martin Eden et les autres qui s'y sont frottés avant lui, Vance Weston est profondément déçu par ce qu'il découvre au moment où il « entre » en littérature. L'image idyllique du métier de romancier qu'il s'était construite lors de son adolescence est presque entièrement détruite par la série d'évènements et de rencontres qui ponctuent sa vie d'artiste cherchant à se réaliser et à s'exprimer.

La différence foncière entre le personnage Vance et ses collègues romanciers fictifs se trouve dans son aspect très construit, pensé, qui donne au roman de Wharton une dimension inédite : celle de l'invention romanesque pure, très jamesienne, cherchant à *inventer* une psychologie, à en explorer les méandres. Comme je l'ai mentionné plus haut, s'il n'est pas possible de séparer complètement la psychologie de Vance Weston en tant qu'écrivain de celle de Wharton, cela ne change rien au fait qu'on ne saurait *lire* Vance dans Edith Wharton comme on *lisait* Jo March dans Louisa May Alcott, par exemple. Si Martin Eden était un double de Jack London, qui s'en dissociait pour explorer la partie sombre de lui-même, il ne saurait en être de même pour Vance Weston. L'expérience masculine du milieu littéraire est traitée dans *Hudson River Bracketed* comme un objet d'étude plus que comme un projet d'autocompréhension ou d'autocritique, et les observations pointues de Wharton sont aussi bien des commentaires sur le monde réel de l'édition que des reproductions ingénieuses des romanciers fictifs qui ont précédé le sien. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Wharton, dans ce roman, va beaucoup plus loin que ses homologues masculins dans l'exploration psychologique du processus créateur, de son fonctionnement et de ses liens avec l'imagination au travail. Gardant à distance son héros, qu'elle construit en dehors d'elle-même à travers une psychologie masculine et un statut social différent, Wharton entre paradoxalement en lui d'une manière beaucoup plus directe, allant puiser au plus profond de

⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

son esprit des éléments de réponse à d'anciennes questions, à savoir comment fonctionne l'inspiration, et comment cette dernière prend d'assaut l'esprit enflammé du créateur :

As usual with him now, the sudden seeing of the apple branch coincided with the intensely detailed inner vision of a new book. In the early days that flash of mysterious light used to blot out everything else; but with the growing mastery of his craft he noticed, on the contrary, that when the gates swung open the illumination fell on his daily foreground as well as on the heavenly distances. Mental confusion ceased for him from the moment when the inner lucidity declared itself, and this sense of developing power gave him a feeling of security, of an inviolable calm in the heart of the turmoil⁶⁹.

Certains passages comme celui-ci atteignent un haut degré d'abstraction que Wharton se permet d'exploiter sans complexe, libérée de l'autoreprésentation d'un personnage de romancière qui lui aurait trop ressemblé d'un point de vue biographique. Car si, comme l'écrit Krzysztof Andrejczak, « [t]he story of how one writes in our time is typically a process rather than an inquiry, a celebration of personality, not an intellectual or artistic/aesthetic exploration⁷⁰ », on comprend que Wharton tente effectivement de conduire ici une exploration intellectuelle se situant au-delà de la simple narration d'une « vie d'artiste » :

The curtain went up on his inner stage – one by one his characters came on, first faintly outlined, then more clearly, at last in full illumination. The outer world vanished, love, grief, poverty, sickness, debt, the long disappointments and the daily torments, even the consoling landscape which enveloped him, all shriveled up like the universe in the Apocalypse, with nothing left in an unlit void but that one small luminous space⁷¹.

Ainsi, Vance est-il doublement exploité comme figure d'auteur par Wharton, à la fois dans sa proximité intellectuelle (son intériorité créatrice), et dans son éloignement (sa masculinité et son rapport au milieu littéraire).

Un des traits significatifs de la masculinité de Vance est son rôle de pourvoyeur et de chef de famille. Dès l'âge de vingt et un ans, à son retour à New York après une première

⁶⁹ *Ibid.*, p. 484.

⁷⁰ Krzysztof Andrejczak, *The Writer in the Writing: Author as Hero in Postwar American Fiction*, Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996, p. 157.

⁷¹ Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. *Op. cit.*, p. 492.

tentative infructueuse d'y percer dans le monde du journalisme et de l'édition littéraire, il se retrouve avec une épouse à charge, malade chronique de surcroît. Ce mariage impulsif sera l'élément le plus important de sa vie d'écrivain, qui tournera désormais autour des questions d'argent et de subsistance.

Comme Pierre bien avant lui, et d'autres prédécesseurs considérant la littérature comme une profession grâce à la consolidation de l'industrie au tournant du siècle, Vance croit qu'il est possible de vivre de sa plume et s'engage sur la voie d'un métier bien plus que d'une passion ou d'un loisir. À cette époque, plus personne ne voit l'exercice de la littérature, le statut d'écrivain ou de romancier comme un à côté, et Vance ne diffère pas de ses collègues sur ce point : il doit subvenir aux besoins de sa femme par le seul usage de son talent, dont il récoltera les fruits économiques par l'entremise de la publication et des droits d'auteur. Bien entendu, il se retrouvera rapidement dans une situation financière intenable, qui le forcera à se vendre au plus offrant et à contredire ses valeurs d'origine quant à la pureté désincarnée de l'art et de la poésie.

Vance, qui n'avait qu'une idée abstraite de la pauvreté, expérimente très vite l'aspect concret des angoisses physiques et morales qui y sont rattachées, jusqu'à éprouver du ressentiment pour sa femme Laura Lou. D'une part, elle ne s'intéresse nullement à son travail et, d'autre part, elle l'empêche de s'épanouir en le gardant prisonnier d'une cellule familiale dont il n'a pas le choix de s'occuper. Vance doit également rembourser un montant de mille dollars ayant été octroyé à la mère de Laura Lou par son ancien prétendant.

Wharton est engagée ici dans une exploration fictionnelle s'éloignant délibérément de l'expérience vécue, elle qui venait d'un milieu aristocratique : plus que son besoin de se comprendre elle-même, c'est son *empathie* de romancière qui travaille la matière psychologique de Vance. Comme le soulignait Jonathan Franzen dans un essai récent dans le *New Yorker*, Wharton jouissait d'une situation particulière dans le milieu littéraire américain :

No major American novelist has led a more privileged life than Wharton did. Although she was seldom entirely free of money worries, she always lived as if she were : pouring her inherited income into houses in rich-persons precincts, indulging her passion for gardens and interior decoration, touring Europe endlessly in hired

yachts and chauffeured cars, hobnobbing with the powerful and the famous, despising inferior hotels⁷².

On se rappellera également la citation de Malcolm Cowley, tirée de *The Literary Situation*, précisant que l'écrivaine new-yorkaise avait fait son entrée en littérature, dans les années 1890, en envoyant des cartes de visite aux différents éditeurs sollicités. La « situation littéraire » des années vingt vécue par Vance est à l'opposé de cette réalité et, malgré un réseau de contacts influents, il ne parviendra pas à se créer une niche financière confortable grâce à ses écrits. Très vite, les questions du revenu, des dividendes, de l'emprunt, du prêt, du financement, deviennent l'unique objet de ses réflexions, alors qu'il doit trouver des solutions pratiques pour survivre. Le fossé symbolique de l'identification s'élargit entre lui et sa créatrice, et dans deux scènes capitales du roman, le lecteur est témoin des stratégies que Wharton emploie afin de bien illustrer cet écart qui *stimule* son écriture en donnant une portée inédite à son portrait d'écrivain.

C'est d'abord lors d'une rencontre avec Mrs. Pulsifer, grande mécène du monde littéraire et fondatrice du prix de la meilleure nouvelle, que Vance prend conscience de la place ambiguë qu'il occupe, en raison de sa pauvreté : même s'il est déjà une personnalité convoitée, il arrive à peine à survivre économiquement. Mrs. Pulsifer s'intéresse beaucoup à ce qui est nouveau, elle aime ce jeune écrivain venu du Midwest, et la plupart des gens concernés s'entendent pour dire que le prix lui sera probablement remis, grâce à « Unclaimed », qu'elle a adoré. Au cours de leur discussion, elle cherche à convaincre Vance d'accepter des invitations de cocktails et de soirées mondaines, afin qu'il puisse faire la connaissance de gens intéressants et stimulants, mais il est mal à l'aise. N'en pouvant plus, il laisse éclater la vérité de sa situation difficile :

She became pathetic in her self-effacement and when she repeated : "Why won't you come? Why do you always refuse?" he lost his head, and stammered : "I... no... I can't – I can't dine with you."

⁷² Jonathan Franzen, « A Rooting Interest : Edith Wharton and the problem of sympathy », *The New Yorker*, 13 février 2012
 <http://www.newyorker.com/reporting/2012/02/13/120213fa_fact_franzen> (page consultée le 27 mai 2013).

"You mean you've got more amusing things to do?" she insinuated; and he answered : "Lord, no, not that. It's – I'm too poor," he finally blurted out.

There was a silence.

"Too poor – ?" she echoed, with an uncomprehending look.

He laughed. "For one thing I've got no evening clothes. I've had to pawn them."

Mrs. Pulsifer, who was sitting near him, and leaning forward in her solicitous way, involuntarily drew back. "Oh – " she flattered, and he divined that her embarrassment was greater than his. The discovery somehow put him at his ease.

"Oh, you don't need to look so frightened. It's a thing that happens to people," he joked⁷³.

Réclamée ici par l'écrivain vertueux, la pauvreté de Vance est d'autant plus problématique qu'elle est directement liée à l'égoïsme de l'artiste se sentant traité injustement de tous les côtés, alors que personne (riche ou pauvre) ne reconnaît son talent à sa juste valeur. Vance est persuadé que s'il n'avait pas fait l'erreur de se marier avec Laura Lou, les opportunités se multiplieraient. Sans attaches, il n'aurait pas à se soucier de l'aspect monétaire de sa production et pourrait vivre une réelle vie d'artiste, loin des tourments de la vie quotidienne. À la fois pourvoyeur inefficace et artiste narcissique, le romancier est pris entre deux pulsions contradictoires, celle d'abandonner ses aspirations créatrices et celle d'abandonner ses obligations familiales.

Quelques semaines après ces événements déterminants pour l'image que le jeune romancier se fait de lui-même, Halo Tarrant, cette femme brillante et riche qu'il admire et dont il est secrètement amoureux, vient rendre visite à Laura Lou sans l'avertir, ce qui force Vance à adopter une posture impossible, refusant de pardonner l'intrusion d'Halo par devoir conjugal autant que par orgueil de classe :

He broke off suddenly. "My wife wasn't well when you called. You oughtn't to have gone up into her room without her asking you," he blurted out.

"Vance!"

⁷³ Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. *Op. cit.*, p. 307-308.

"Can't you see how people feel," he continued passionately, "when somebody like you, coming out of this – " he took in the room with a gesture of reproach, "when you come into the kind of place we have to live in, and try to pretend that there can ever be anything in common between our lives and yours?"⁷⁴

Loin d'être une colère motivée uniquement par des sentiments d'injustice sociale, cette répartie de Vance le relie à ce que Jack London condamnait chez son personnage Martin Eden, c'est-à-dire une association de façade avec la classe ouvrière dissimulant une forte identification aux figures de pouvoir dans l'espoir d'être admis dans leurs rangs. Cette identification, chez Vance Weston, se traduit d'ailleurs dans ses préférences littéraires assez conservatrices niant le discours moderniste de ses compatriotes, le qualifiant de superficiel. Croulant sous les dettes, appauvri et presque indigent, il ne s'avouera appartenir à la classe sociale de sa femme, et écrira plutôt son premier roman dans la maison « the Willows », demeure ancestrale de la famille de Halo Tarrant, sur les rives de l'Hudson. Là-bas, bien entouré des classiques de la littérature occidentale, il pourra s'épancher sur son obsession du passé et tenter de recréer dans une fiction élégante la vie d'Elinor Lorburn, illustre propriétaire de la maison.

La tension créée par Wharton dans cette représentation du jeune romancier confronté à la pauvreté atteint son paroxysme dans la dernière partie du livre, décrivant la longue agonie de Laura Lou se mourant d'une pneumonie sévère. Vance se dévoile comme un être à la fois angoissé par l'avenir incertain de la femme qu'il a épousée et stimulé artistiquement par la liberté soudaine que lui procure sa maladie : lui qui était bloqué dans l'écriture de son roman retrouve soudain l'inspiration et trouve ultimement l'amour. En effet, libéré de ses obligations avec la mort de Laura Lou, il pourra enfin courtiser Halo Tarrant sans remords.

Hudson River Bracketed culmine donc dans un imbroglio émotionnel où le lecteur se voit dans l'impossibilité de choisir moralement entre l'amour de Halo et Vance et le prix que ce dernier aura dû payer pour l'obtenir. La mort de Laura Lou est vécue comme un drame, certes, mais d'une valeur narrative plus grande au final (celle de l'amour partagé de la muse), pour le roman et pour Vance, qui sort étrangement gagnant de cette épreuve. Maintenant

⁷⁴ *Ibid.*, p. 390.

débarrassé de Laura Lou, Vance respire. La liberté financière apportée par sa relation avec Halo Tarrant (elle-même riche héritière cultivée et raffinée)⁷⁵ lui permettra de mener à bien ses projets de roman, toujours plus ambitieux, sans se soucier de quiconque sauf de lui-même et ces « imaginary beings » dont il cherche à parler avec empathie.

3.12 LES ANNÉES FOLLES OU LES ANNÉES DÉRÉGLÉES

Les années vingt de Vance Weston ne sont pas exactement celles dont nous parlent les livres d'histoire littéraire, dans la mesure où le romancier que le lecteur rencontre œuvre à l'extérieur des réseaux modernistes et avant-gardistes. Vance Weston, dans la suite de *Hudson River Bracketed*, intitulée *The Gods Arrive*, sera momentanément tenté par l'écriture d'un magnum opus aux allures modernes, alors qu'expatrié en Europe, il se laissera influencer par le discours ambiant de l'élite intellectuelle, mais il reste un romancier « traditionnel ». Dans plusieurs passages du roman, il fait correspondre avant-gardisme et superficialité alors que, confronté aux opinions radicales d'artistes de la bohème new-yorkaise, il se ferme à leur argumentation et rejette du revers de la main ce qui lui apparaît comme des fadaises propres aux dernières modes qui ne durent jamais.

Il se sent plus chez lui aux côtés de Halo Tarrant, ouverte d'esprit mais aristocratique dans son lignage et ses goûts, garante d'une connaissance étendue d'un passé imperturbable et profond. Pour lui, le classicisme n'est pas désuet et peut servir à décrire la complexité de la vie moderne, puisque la plongée dans l'intériorité de la psychologie humaine restera toujours l'apanage principal de l'art romanesque tel qu'il s'est sophistiqué au fil des âges. Durant leurs conversations, Halo et Vance reconnaissent de concert la supériorité intemporelle d'une prose travaillée, ciselée et surtout, bien documentée, qui respecte son sujet et son lecteur. Halo s'exprime ainsi sur la question : « Something quiet, logical, Jane Austen-y... obvious,

⁷⁵ Publié trois ans plus tard, *The Gods Arrive* raconte les tribulations européennes du couple Weston-Tarrant et leurs difficultés à trouver un terrain d'entente entre la créativité de Vance et la passion amoureuse de Halo. Dans cette suite de *Hudson River Bracketed*, les rôles sociaux sont inversés, puisque Halo devient pourvoyeuse et Vance, même s'il est un romancier respecté, vit aux crochets de celle-ci.

almost? A reaction from the universal paradox? At the very moment when even *Home and Mother* is feeding its million readers with a novel called *Jerks and Jazzes*, it strikes me that the newest note to sound might be very quiet...⁷⁶ » Et c'est par une étrange inversion de sens que le roman réaliste devient « révolutionnaire » dans le contexte avant-gardiste des années vingt. Fier représentant d'une noble tradition perdue, il devient le roseau fragile au milieu de l'océan que représente la fiction « expérimentale » de tous ces écrivains brillants mais superficiels, écrivant des romans intitulés *Jerks and Jazzes* ou *Egg Omelette*.

Vance was more and more conscious of some deep-seated difference that cut him from the circumambient literary "brightness," or rather left him unsatisfied by it. Perhaps he could have written like those other clever fellows whose novels he devoured as they appeared. He was quick at picking up tricks of language and technique; and his reading had taught him what Frenside had meant by saying he was at the sedulous age. Ape these fellows – yes, he knew he could! He'd tried his hand at it, not always quite consciously; but though he was sometimes rather pleased with the result he always ended by feeling that it wasn't his natural way of representing things. These brilliant verbal gymnastics – or the staccato enumeration of a series of physical aspects and sensations – they all left him with the sense of an immense emptiness underneath, just where, in his own vision of the world, the deep forces stirred and wove men's fate. If he couldn't express that in his books he'd rather chuck it, and try real estate or exporting... Some of the novels people talked about most excitedly – *Price of Meat*, say, already in its seventieth thousand, or *Egg Omelette*, which had owned its start to pulpit denunciations and the quarrel of a Prize Committee over its exact degree of indecency – well, he had begun both books with enthusiasm, as their authors appeared to have; and then, at a certain point, had felt the hollowness underfoot, and said to himself: "No, life's not like that, people are not like that. The real stuff is way down, not on the surface." When he got hold of *Faust* at the Willows, and came to the part about the mysterious Mothers, moving in subterranean depths among the primal forms of life, he shouted out: "That's it – the fellows that write those books are all Motherless!"⁷⁷

Certes, Vance Weston ressemble peu à Edith Wharton (peut-être est-elle cette « Mère » spirituelle dont se réclame le jeune romancier, par le truchement de *Faust*), mais à la lueur de ces quelques extraits, on voit bien son peu de lien imaginaire avec Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos, Ernest Hemingway, ou encore Upton Sinclair, dont les postures respectives n'ont rien à voir avec la sienne. Normal, dira-t-on : il est plus jeune qu'eux et ne participe

⁷⁶ Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. Op. cit., p. 224.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 320-321.

donc pas à la même ambiance de révolte existentielle ayant suivi la fin de la guerre. En effet, on apprend au début du roman que Vance n'appartient pas à la génération d'écrivains-soldats partis se battre durant la Première Guerre mondiale, ou ayant participé de près ou de loin aux activités du front. Il était à peine adolescent quand les hostilités ont éclaté et s'est contenté comme bien d'autres de chanter des hymnes patriotiques dans les rues de son quartier, à Euphoria. Mais s'agit-il uniquement d'une question de génération? Vance peut-il être appréhendé comme le « sauveur » de la littérature sérieuse, après l'écart historique que représenteraient les années vingt, cette période riche en esprit créatif, mais ultimement dérégulée et corrompue? La question est complexe, et le livre n'y répond jamais d'une façon claire, puisque Wharton semble condamner autant le modernisme en général que son héros en particulier. En effet, si les écrivains modernistes caricaturés sont nombreux dans l'univers de *Hudson River Bracketed*, le jeune Vance Weston ne se révèle pas à la hauteur de ce qu'il « promettait » en tant que créateur d'une œuvre transcendante.

Au long du roman, Wharton invente des noms d'écrivains « expérimentés » et « expérimentaux », comme Gratz Blemer ou Tristram Fynes, et va même jusqu'à décrire l'intrigue de certaines de leurs œuvres, dans un souci évident de se moquer ou de critiquer des attitudes et des postures d'artistes qu'elle connaissait. Elle fait aussi le choix significatif d'inventer la ville natale de Vance Weston, la situant dans la géographie réelle de l'Ohio, mais laissant l'imagination du lecteur se faire une idée de sa configuration. Ces techniques de références et de clins d'œil codés ne sont pas nouvelles, mais elles n'en restent pas moins intéressantes d'un point de vue narratologique à partir du moment où on cherche à placer la diégèse sur un plan cognitif logique et que ces effets de distorsion, aussi légers soient-ils, nous en empêchent. L'apparition en caméo de Sinclair Lewis, par exemple, crée un double foyer de perception nuisant à la réconciliation de la diégèse et du hors-texte : quand on sait que Sinclair Lewis a eu maille à partir deux fois plutôt qu'une avec le comité du prix Pulitzer, sa « réalité » extradiégétique vient invalider l'existence d'un monde parallèle où on gagne le prix *Pulsifer*, et vice-versa.

Que faire de ce prix Pulsifer, sinon l'associer automatiquement au très réel prix Pulitzer, fondé en 1917, que Wharton avait remporté une dizaine d'années auparavant? Le lecteur n'a pas le choix d'y voir un clin d'œil au monde littéraire réel, mais il crée en même temps un

étrange effet de distorsion : dans un univers où le prix *Pulsifer* existe, le prix *Pulitzer* ne saurait exister, dans la mesure où le premier est une parodie cinglante du second. Et, pourrait-on se demander par la suite, qu'est-ce que le champ littéraire américain sans le prix Pulitzer et le capital culturel qu'il représente? Quelle est, par le fait même, la *valeur* de sa représentation par Wharton annulant l'existence d'un prix aussi important?

Exemple parfait permettant d'explicitier la notion de socialité proposée par Claude Duchet, le roman d'Edith Wharton est à la fois très historicisé et délibérément intemporel. Truffé de références codées à des personnes réelles d'un côté (ce qui le rapproche du roman à clés) et chargé d'un discours sur la puissance d'un art romanesque séparé des contingences sociohistoriques et des effets de mode de l'autre, il crée une microsociété autarcique médiatisant, transformant et déformant la société du hors-texte, la convoquant et la niant simultanément. Wharton *écrit* dans un style classique se voulant intemporel, mais *parle* d'enjeux très modernes, au goût du jour. *Hudson River Bracketed* est traversé de part en part par ce rapport ambivalent à la réalité américaine et au contexte social et littéraire du livre lui-même, que l'auteure s'amuse à altérer en jouant sur les noms des personnes, des lieux, etc. L'effet créé par ces distorsions place le livre dans un espace et un temps précis (pour autant que le lecteur soit en mesure de reconnaître les références), tout en le retirant d'emblée de cet espace social, en refusant d'y participer.

3.13 DÉROUTANT JOURNAL INTIME : *THE GREAT AMERICAN NOVEL--* (1938)

Si Edith Wharton s'amusait avec l'histoire et le contexte, déformant les noms et jouant avec la toponymie, Clyde Brion Davis gagne la palme de l'effet de réel, lui qui utilise le réalisme des références d'une tout autre manière. Une des raisons premières de l'oubli total dans lequel est tombé son roman *The Great American Novel--*, publié en 1938, est sans doute l'avalanche de dates et de noms d'écrivains, de politiciens et autres personnalités publiques qui déferlent au fil de ses pages, épuisant le lecteur d'aujourd'hui qui peine à s'y retrouver. Ces références déroutantes, sur lesquelles je m'attarderai plus loin, sont pourtant au cœur de la poétique de Davis, elles servent à illustrer un aspect bien particulier de la personnalité du protagoniste.

The Great American Novel--, titre ironique s'il en est, est le journal intime d'Homer Zigler, journaliste un peu pathétique qui aimerait écrire un jour le Grand roman américain, et qui repousse toujours son rêve un peu plus loin, débordé par ses responsabilités au travail, par ses devoirs de mari et de père, par ses engagements financiers. Zigler commence son journal en mai 1906, alors qu'il a vingt-trois ans et travaille depuis un an comme journaliste dans un quotidien de Buffalo. Il raconte d'abord brièvement son enfance (remontant ainsi jusqu'aux années 1880), ainsi que les événements l'ayant poussé à s'intéresser à la profession de journaliste et ayant par la même occasion participé au développement de son tempérament littéraire. La dernière entrée du journal est datée du 26 juillet 1936, alors que Homer Zigler, maintenant père de famille et toujours employé dans le milieu journalistique, s'apprête à subir une opération peut-être fatale. Il n'a pas écrit une seule ligne de fiction valable de toute sa vie (exception faite des ébauches de scénarios romanesques alambiqués dont il fait part au lecteur, et d'une nouvelle refusée par plusieurs éditeurs), retardant le moment de s'y mettre, attendant l'occasion idéale qui ne se présente jamais, mais il garde espoir que son jour viendra : « It isn't that I am afraid of dying, but I must admit, of course, there always is danger in a serious operation of this sort. I really am not worrying over my operation at all. I know I shan't die because I am only beginning to live. I am now only starting my life's work⁷⁸. »

Couvrant ainsi plus de trente ans de la vie littéraire et politique américaine, le roman de Davis est construit comme la parodie efficace d'une quête créatrice en déroute. Le personnage de Homer Zigler, aussi attachant que pathétique, est un homme en équilibre précaire entre l'ambition et l'humilité, qui n'arrive pas à se départir d'une forme aiguë de dilettantisme l'obligeant à contempler de loin le phénomène littéraire et à se contenter de fantasmer sur son entrée dans la cour des grands. D'abord absorbé par le fait que la « vie » doit être vécue avant qu'il soit en mesure d'en parler de manière satisfaisante, une idée répandue chez les écrivains fictifs avec laquelle nous sommes déjà familiers, il se fait rapidement happer par elle et par tout ce qu'elle implique de responsabilités à court et à moyen terme. Fuyant toujours plus en avant, vers un meilleur emploi, vers une meilleure

⁷⁸ Clyde Brion Davis, *The Great American Novel--*. New York, Farrar & Rinehart, 1938, p. 309.

opportunité, Zigler voit du pays, rencontre des personnes importantes, lit des écrivains qu'il affectionne, mais ne bifurque jamais du chemin banal tracé pour lui par d'autres, pour suivre ce qu'il considère pourtant comme sa véritable voie.

The Great American Novel-- est un roman cherchant le comique, où miroite le culte de la grande littérature, du grand romancier apte à saisir l'ensemble de la nation dans une œuvre mirifique, mais où on se moque également de ces concepts et de ces idées de grandeur accompagnant l'ambition d'écrire de la fiction aux États-Unis. Sans prétention, et avec beaucoup d'humour, Davis parvient à nous faire entrer dans le quotidien fade d'un homme rompu, peinant à distinguer entre son avenir et son destin.

3.14 LE FUYARD : HOMER ZIGLER

My ambition to become a novelist no longer is a vague thing. It is very real. I am directing my thoughts and my reading to the purpose of preparing myself for that career and that is my reason for writing this record.

I shall keep here my thoughts and experiences and impressions and reactions for later use, for, after all, any good novel I think is merely the distillation of the author's own experiences. I have found that when interesting and even exciting experiences heap themselves upon one, day by day, one is inclined to lose the true flavor of minor incidents stored away in his memory. Each new adventure and each new impression tends to lessen the sharpness of earlier memories. Therefore, I must put incidents down in black and white at their true value before they become tarnished by time.

I now have a splendid opportunity to study and to learn life. I have analyzed myself carefully and I know my weaknesses and I know my strengths. I know I have no head for business, but I feel certain I have a certain facility for writing which will develop as I grow more experienced with the tools of my trade and I know I am more observing than most men and probably more sensitive to impressions. I have a sympathy for people and an ability for putting myself in the other fellow's shoes and I also believe I sense the dramatic possibilities of a situation⁷⁹.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

Ainsi s'exprime le jeune Homer Zigler, vingt-trois ans, en juin 1906. Il est confiant et voit grand. Il a récemment obtenu un poste de « cub reporter » au *Morning Journal* de Buffalo, sa ville natale, et Frances Harbach, sa flamme d'adolescence, a accepté de l'épouser dès qu'il sera assez riche pour subvenir à leurs besoins. Son enthousiasme n'a d'égal que sa naïveté. Zigler appartient à un monde où croire en soi et en ses rêves est la chose la plus importante, dans cette Amérique qui promet le bonheur à quiconque y met du sien. Nul doute là-dessus : son idole, l'orateur et politicien William Jennings Bryan, le lui a confirmé lors d'une entrevue. Ainsi commence l'histoire d'amour de Zigler avec le rêve américain et la promesse toujours à venir.

C'est en effet lors de son premier engagement comme employé du *Morning Journal* que Zigler fait la rencontre du grand homme, en visite à Buffalo. Les éditeurs du journal veulent un scoop, à savoir si Bryan sera candidat aux primaires démocrates de 1908 et Zigler est affecté (en l'absence du reporter régulier) pour aller lui tirer les vers du nez. L'entretien se passe bien, et Bryan va jusqu'à condescendre à s'intéresser à la situation personnelle du jeune homme devant lui. Quand Homer lui avoue qu'il aimerait bien devenir un grand écrivain, le « Great Commoner » s'épanche en conseils judicieux :

He smiled – not in ridicule, but in friendliness. "I believe," he said, "the mere fact that your ambition takes such a turn is evidence that you have talents in that line. But don't underrate yourself, even in the interests of modesty. Don't underrate yourself to anybody. My father used to say if a man has the big head it can be whittled down. But if he has the little head, there's no hope for him."

"If you don't believe you can do big things, you'll never attempt to do them. A person who lacks faith in himself never attempts anything and therefore cannot possibly succeed. A person with great faith will attempt the seemingly impossible and frequently he will accomplish the seemingly impossible too⁸⁰."

Le jeune homme ne perdra jamais de vue ces paroles encourageantes, elles seront à la base de sa philosophie et de l'ensemble de ses démarches visant à se faire une place dans le monde : le simple fait de croire est *garant* d'une forme de talent. Malheureusement pour lui,

⁸⁰ *Ibid.*, p. 20.

Homer sera constamment rattrapé par une réalité, parfois brutale, parfois simplement triste, qui l'obligera à reconsidérer ses idéaux romantiques.

La première déception de Homer arrivera de l'extérieur, et viendra remettre en question ses choix de vie, mais pas son idéal. Quand ses doutes sur la fidélité de Frances se confirmeront, il décidera de s'exiler et de partir loin d'elle et des souvenirs insoutenables qu'ils partagent. Ainsi commencera la vie nomade et l'échappée vers l'ouest du jeune homme, qui passera par Cleveland, Kansas City, San Francisco pour finalement se fixer à Denver, au Colorado.

Par une série de circonstances malencontreuses et hors de son contrôle, Zigler sera amené à faire son pèlerinage personnel vers l'ouest, imitant par le fait même le parcours initiatique de la nation, rencontrant sa « destinée manifeste » mais n'en retenant pas grand-chose, sauf l'idée maîtresse qui ne le quitte pas de *savoir saisir* l'occasion quand elle se présentera. Et Zigler trouvera des emplois, certes, mais pas d'occasion.

Au fil des ans qui passent, il reçoit un salaire de plus en plus honorable, se voit confier des tâches de plus en plus importantes. Il se marie avec une femme raisonnable et prosaïque, Pearl, à laquelle il ne peut rien refuser parce qu'elle a la décence d'être attirée par lui et de lui être fidèle. Au fond de son cœur, pourtant, il n'a jamais oublié Frances Harbach et sa trahison. Il se met à rêver à elle et à ce qu'elle est devenue, lui inventant une vie qui finit par prendre le dessus sur une réalité dont il n'a aucune idée. Homer est persuadé que Frances vit quelque part avec sa nouvelle famille, pas si loin dans les montagnes du Colorado. Si seulement il en avait le courage, il pourrait aller lui rendre visite et la convaincre de se sauver avec lui. La voyant souvent dans ses rêves, avec sa fille, étendant ses vêtements sur la corde, posant de petits gestes quotidiens, Homer se persuade qu'elle ne l'a jamais complètement oublié.

Le protagoniste, toujours apprenti écrivain, plus rêveur que rêveur, mène une double vie : celle du quotidien, dans laquelle il est marié et travaille comme journaliste, et celle du fantasme, dans laquelle il est une figure littéraire respectée, voire héroïque, que Frances n'aurait d'autre choix que d'admirer. Pourtant, à mesure que le temps passe et que ses responsabilités familiales prennent le pas sur ses aspirations personnelles, Homer se convainc

et change son fusil d'épaule : le métier de journaliste est bel et bien ce qu'il a toujours voulu faire. C'est une occupation plus qu'honorable, qui a plus d'incidence sur le monde que celle de romancier. En 1912, alors qu'il est encore jeune pourtant, il raisonne ainsi :

Heretofore I have been regarding my newspaper work more or less as a steppingstone to something else. I have considered it preparation for my real lifework of writing truly important novels. Now I am wondering if I have not made a mistake. Nothing could be more important than being a really competent newspaper executive. It is the daily press, after all, which influences public thoughts. A paper like the *Tribune*, for instance, with nearly 200,000 circulation may be read by half a million people daily. How many novelists can hope for an audience like that?

Besides, the newspaperman is dealing with living things, with reality. And the novelist usually is dealing with mere fragments of his imagination and not burning questions of the day.

Someday in the distant future I shall write a book or several books. But now I shall devote my energies to making myself the best possible newspaperman. I shall endeavor to be the best telegraph editor the *Tribune* ever had. I shall set my immediate goal at the news editor's desk. Then I shall hope to become managing editor and finally publisher.

High newspaper executives make fine money. I know I have it in me to become a high executive. I shall be able to save a good deal of money, live comfortably, give Byron a good college education. Then, by investing my savings judiciously in first mortgages and gilt-edge securities, I shall be able to retire when I am in my early fifties and devote myself to literature⁸¹.

Zigler n'a plus de doute : le rêve de l'écriture doit être mis en suspens.

Ce n'est qu'après le crash boursier de 1929 et son licenciement que Zigler vivra une sorte de moment épiphanique et comprendra à quel point le trajet qui l'a mené jusque-là s'est révélé chaotique et que plusieurs de ses décisions étaient mal avisées. Pour la première fois en plus de vingt ans de lectures et de passions littéraires, il fait une découverte semblant le mener dans la bonne voie et donnant l'impression qu'il a enfin compris quelque chose. Criblé de dettes et de plus en plus découragé par l'absence de perspectives, il tombe sur un livre d'Ernest Hemingway, un jeune auteur qui lui ouvre les yeux :

⁸¹ *Ibid.*, p. 143-144.

The young man has a strange style, but one that grows on you. At times he is powerful. At times he is poetic. At times he is shockingly vulgar. But always he is entertaining. I can learn something from Hemingway. In a way I am glad I never had time to write until after I read him. American literary style is changing rapidly. In this transition period it sometimes is incoherent. But I believe the change is for the better⁸².

The Great American Novel-- reste pertinent par le décalage de son objet. À travers son ironie jouant non pas tant sur les codes de l'écrivain en autoreprésentation que sur ceux de l'écrivain toujours *en devenir*, toujours fuyant, le roman désacralise une figure figée (celle du romancier américain plus grand que nature) et déconstruit des mythes déjà bien installés (ceux du génie autoproclamé et du poète *self-made*). Comme l'écrivait George Knox, en 1969 : « In a rather thorough way, Davis has projected a fiction about a potential Great American Novelist planning *The Great American Novel* about *The American Dream* – or at least one manifestation of it⁸³. »

Homer Zigler est un personnage sur lequel il est intéressant de se pencher, d'une part, parce qu'il est si ordinaire et si *normal* qu'il n'est pas comme les autres et, d'autre part, parce qu'il *n'est pas* un romancier et ne le sera jamais. C'est par effet d'inversion – en construisant un *non-écrivain*, un être habité par une littérature qui ne peut jaillir faute de talent et d'inspiration – que Davis parle de la vocation, illuminant de façon éloquente les travers du métier, les illusions qui l'entourent et les idées reçues qui l'entourent. Homer Zigler est le romancier fuyant, celui qui n'écrit jamais, pour plusieurs raisons, bonnes et mauvaises. Il n'écrit pas par paresse, par peur, par blocage, par obstacles psychologiques nuisant à l'inspiration.

Le protagoniste désirant composer le magnum opus américain se tait, oppressé par le génie qu'il aimerait posséder, qu'il sent exister partout autour de lui, mais qui refuse de lui envoyer l'éclair tant attendu. Tout le monde n'est pas destiné à devenir romancier et dans *The Great American Novel*--, Clyde Brion Davis donne la parole à un de ceux qui ne le seront

⁸² *Ibid.*, p. 277.

⁸³ George Knox, « *The Great American Novel : Final Chapter* », *American Quarterly*, vol. 21, no. 4, hiver 1969, p. 676.

jamais. Au lieu de se concentrer sur la parole du génie, pourquoi ne pas s'intéresser à celle du raté? Il s'agit parfois de l'angle idéal pour voir des choses passant autrement inaperçues, même à travers l'ironie. En laissant s'exprimer ainsi Homer Zigler, en nous laissant l'observer vieillir, dépérir, sans jamais se décourager, en nous permettant d'avoir accès à ses pensées toujours positives et toujours naïves, ce sont les cahots de l'Amérique comme système construit sur l'enthousiasme, la compétence et la naïveté qui s'observent en filigrane.

Zigler, contrairement à l'idée qu'on se fait d'un romancier, se trompe *toujours* quand vient le temps de comprendre les autres, d'avoir de l'empathie et même de juger correctement ses semblables et la société. Il s'agit d'un des aspects les plus comiques de ce roman écrit sous forme diaristique : la plupart du temps, les prédictions ou les jugements de Zigler s'avèrent erronés et il se voit obligé de rectifier le tir. Ainsi, plusieurs entrées commencent-elles par un aveu de sa part, alors qu'il se trompe une fois de plus sur le sort du monde. Mais c'est peine perdue, il ne change pas, ne s'améliore jamais : bourré d'opinions, boulimique d'informations, il se renseigne sur n'importe quels sujets et tient à coucher sur le papier ce qu'il pense de la société et de l'histoire de son pays.

Cette particularité de sa psychologie est exploitée sur les nombreux plans du texte, et va du mauvais pronostic sur l'avenir de l'aviation jusqu'à l'analyse de ses rêves à propos de Frances Harbach (si réalistes qu'il les considère prémonitoires), en passant par le jugement littéraire favorable à plusieurs auteurs oubliés aujourd'hui (et qui l'étaient déjà en 1938, comme Owen Wister, Irving S. Cobb ou Irving Bachellor) alors qu'il trouve Mark Twain et Theodore Dreiser insupportables et immoraux. Ces derniers ne devraient pas écrire, puisqu'ils n'apportent rien de positif à leur nation et à l'avancement moral de leurs concitoyens : « If a novelist were so uncouth and possessed of so little moral sense that he should write of illicit love, his book would be barred from the public libraries and he would be ostracized by society⁸⁴. »

⁸⁴ Clyde Brion Davis, *The Great American Novel--*. *Op. cit.*, p. 28.

Le voici dans toute sa splendeur prophétique, se prononçant en 1906 sur l'improbabilité d'une autre guerre après les années difficiles du conflit entre les États-Unis et les Philippines et la course aux armements :

It all seemed somewhat silly. To me it seems that building more and more battleships is like putting a chip on your shoulder and daring somebody to knock it off. The nations of the world are growing to understand one another. Education is dissipating the old fog of international distrust and jealousy. Christianity is spreading. I am convinced there never will be another war of consequence.

People are learning how insane war is. I really don't believe the young men of the world could be induced to enlist for a war in these modern times. And they couldn't have a war without soldiers⁸⁵.

Contrairement à Edith Wharton, Davis fait cohabiter son personnage avec des personnes réelles, ce qui mène à une surenchère de références très précises concernant la réalité de l'époque. Pour le lecteur d'aujourd'hui, il s'agit à la fois d'un problème et d'un avantage : la lecture se voit ralentie par l'obligation de vérifier sans cesse la véracité des informations, mais le texte renseigne sur ces années en termes d'*actualités* plus qu'en termes d'*histoire*, puisque le pouvoir de transcendance qu'on associe à l'artiste accompli (le « seer » emersonien) est complètement absent de la psychologie du personnage. Les longs passages consacrés aux mois précédant la Première Guerre mondiale sont particulièrement efficaces de ce point de vue, alors que le lecteur est amené à suivre l'escalade des tensions internationales en accompagnant un homme incapable de prédire correctement ce qui va arriver⁸⁶. Semaine après semaine, Zigler refuse de voir une éventualité que le regard historique nous permet de considérer comme une évidence, mais qu'il vit bien autrement, prisonnier de sa propre contingence historique.

Zigler n'a pas les outils pour prédire le futur, ni ceux qui lui auraient permis de transcender son époque et écrire sur elle d'une façon éloquente ayant traversé le temps. On peut bien se moquer de lui et de ses analyses erronées des courants sociaux, de l'importance

⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁶ Pour Homer (et pour la quasi-totalité des humains à l'époque, à vrai dire), l'éventualité d'une guerre a été une absurdité jusqu'à la fin des efforts diplomatiques, et il est juste de se rappeler avec lui que l'ensemble des analyses portait à croire que l'Allemagne capitulerait en moins de six mois.

que prendront plus tard la psychanalyse ou certaines inventions scientifiques par exemple, mais il permet de comprendre à quel point la figure du génie transcendant, en littérature, reste un phénomène marginal, même si c'est celui dont l'histoire littéraire a coutume de parler. Son destin pauvre et pathétique rappelle que pour chaque Francis Scott Fitzgerald, pour chaque Thomas Wolfe, il y a mille Homer Zigler.

3.15 ÇA VA DE SOI : QUESTION DE POINT DE VUE

Homer Zigler n'est pas l'écrivain qu'il souhaite être, à cause de son incapacité à faire preuve d'assez de détachement émotionnel pour se regarder vivre et transposer ses expériences en matière artistique. Zigler n'est pas un artiste, car il lui manque cet égocentrisme si caractéristique. Il ne possède pas cet ego divisé, ce « divided self » dont parle Maurice Beebe, plaçant l'artiste en surplomb, à la fois de lui-même et de la société, qu'il contemple et analyse et dont il se sent à part : « The related themes of the divided self, art as compensation, and the principle of distance appear frequently in succeeding confessional novels. Most of the heroes are so self-absorbed that they have difficulty getting outside themselves and hence are naturally at odds with their environment⁸⁷. »

De ce point de vue, il faut insister sur le fait que Davis est le premier auteur du corpus étudié à laisser s'exprimer son romancier fictif avec sa propre voix, sans passer par l'entremise d'un narrateur externe. Sans passer non plus par le jugement d'une conscience omnipotente se balançant la plupart du temps entre le sarcasme et l'auto-indulgence. Jusqu'ici, les écrivains qui m'ont intéressé mettaient en scène des romanciers en les décrivant de l'extérieur, s'infiltrant parfois dans leur esprit, parfois dans celui de leurs interlocuteurs, afin de permettre au lecteur d'avoir accès à leur « vérité », et par le fait même, à ce qu'ils ont du mal à s'avouer à eux-mêmes. Sans aucun doute, le « je » diaristique utilisé par Davis ouvre-t-il la porte à de nouveaux questionnements.

⁸⁷ Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*. *Op. cit.*, p. 54.

La narration extradiegétique avait surtout servi depuis Melville à explorer l'inadéquation entre ce que le personnage d'écrivain projette comme image et ce qu'il ressent à l'intérieur. Pour le romancier décidant de mettre en scène un romancier (un être qui lui ressemble jusqu'à un certain point, auquel le lecteur l'identifie par réflexe), ce type de point de vue omniscient est pratique, d'abord pour critiquer de façon ironique certaines erreurs de jeunesse ou une immaturité un peu ridicule, ensuite pour montrer à quel point sa lucidité permet l'analyse et voit clair dans son propre jeu. Le détachement émotionnel par rapport aux événements et aux situations travaille donc simultanément sur les deux plans de la diégèse et de la structure romanesque, agissant en amont comme un signe d'humilité et en aval comme un signe de lucidité autocritique.

L'apparition soudaine de cette voix intradiégétique chez Davis n'est évidemment pas inédite dans l'histoire du roman de la formation de l'artiste, il suffit de penser à Proust, ou même aux *Souffrances du jeune Werther* de Goethe. Néanmoins, elle n'a pas été beaucoup exploitée en littérature américaine quand Davis compose son roman, en 1938. Au cours des décennies précédentes, le modèle type est celui de London et de Wharton, qui utilisent une narration très jamesienne, en focalisation serrée sur l'esprit de leur protagoniste, mais se permettant des écarts vers d'autres esprits afin d'éclaircir certains aspects de la trame. Il s'agit d'une voix narrative à la fois détachée et envahissante, à laquelle le lecteur fait confiance, occupée à établir la « vérité » d'un être dans toute sa complexité et ses contradictions. Depuis James, elle a fait ses preuves. Devenue classique dans l'entre-deux guerres, même les jeunes auteurs de la « génération perdue » (Faulkner mis à part) vont s'en servir sans vraiment la chambouler, en font foi les romans de Fitzgerald, Hemingway, S. Lewis, Dreiser et de dizaines d'autres. L'impératif jamesien, son « art de la fiction » si pointilleux, qui condamne toute posture autobiographique (et ce jusqu'à l'usage d'un narrateur investi dans son propre récit), pèse lourd sur le travail des jeunes romanciers :

I make remonstrances... bear upon the bad service you have done your cause by riding so hard again that accurst autobiographic form which puts a premium on the loose, the improvised, the cheap and the easy... There is, to my vision, no authentic, and no really interesting and no *beautiful*, report of things on the novelist's, the painter's part unless a particular detachment has operated, unless the great stewpot or crucible of the imagination, of the observant and recording and interpreting mind in short, has intervened and played its part – and this detachment,

this chemical transmutation for the aesthetic, the representational, end is terribly wanting in autobiography⁸⁸.

Le recours à la narration à la première personne restera donc assez rare jusqu'aux années suivant la grande dépression. À partir des années 1930, elle sera de plus en plus populaire, jusqu'à devenir presque la norme. Un des exemples les plus flagrants (et les plus avant-gardistes) dans l'histoire littéraire américaine de cette voix personnelle reste l'œuvre de Henry Miller, construite presque entièrement autour d'une puissante mise en scène autopoétique et d'une exaltation du moi. Grand voyageur, figure de l'expatrié par excellence, Miller, dans des livres comme *Tropic of Cancer* ou dans sa dernière trilogie *The Rosy Crucifixion*, a non seulement prêté sa plume à ce « Henry » fictionnalisé, rencontre parfaite entre l'authenticité d'un ego et sa mythification par l'écriture, mais il a également fait état d'expériences et de souvenirs réels les rapprochant plus de la confession que du roman au sens strict. Descendant en droite ligne de la poétique de Walt Whitman, cherchant d'un côté à ramener le monde à l'échelle de l'individu et de l'autre à glorifier l'individu jusqu'à concurrencer le monde, ses livres dépassent largement les frontières des genres établis, mais se placent parmi les efforts américains les plus éloquents visant à faire coïncider dans un même texte l'homme d'action et l'homme de lettres.

Je ne m'attarderai pas ici à Miller, dont l'œuvre protéiforme m'obligerait à dériver trop loin de ma problématique, mais je tenterai quand même de poser quelques questions relatives au point de vue et à la narration à deux auteurs qui lui sont contemporains et qui ont exemplifié chacun à leur façon deux facettes de la personnalité d'écrivain forte et imposante telle que représentée par l'auteur de *Air-Conditioned Nightmare*. D'un côté, chez Thomas Wolfe, on retrouve l'exubérance et le projet grandiose de faire coïncider l'Amérique avec l'ego de l'artiste; de l'autre, chez John Fante, on découvre la véritable portée fictionnelle d'un « je » hypertrophié s'examinant sans relâche dans un miroir déformant.

⁸⁸ Henry James, *Letters*, vol. II, cité dans Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*. *Op. cit.*, p. 199.

3.16 WOLFE ET FANTE : FACE À FACE

À plusieurs reprises, dans *You Can't Go Home Again* (1940), le narrateur s'emballe et n'arrive plus à distinguer exactement où se situe la ligne entre la description et l'opinion. Au détour d'un paragraphe, on découvre le point de vue envahissant de l'auteur, de Thomas Wolfe lui-même, comme s'il ne pouvait s'empêcher d'intervenir et de s'impliquer dans la trame, confondant sa pensée avec celle du protagoniste. Ces passages d'enfièvrement lyrique sont la plupart du temps récupérés par une technique consistant à préciser que le protagoniste *pense* ce qui vient d'être lu : « Perhaps this is our strange and haunting paradox here in America – that we are fixed and certain only when we are in movement. At any rate, *that is how it seemed to young George Webber*, who was never so assured of his purpose as when he was going somewhere on a train⁸⁹. » Ainsi la sacro-sainte distance romanesque entre Wolfe le créateur observant le monde et Webber la création l'observant en parallèle est-elle artificiellement maintenue.

On a parfois tendance à penser que l'usage de la troisième personne est un gage d'écart entre le narrateur et son sujet d'étude, dans la mesure où le regard porté a les apparences de l'objectivité. C'est du moins la façon dont Henry James l'envisageait. Pourtant, en observant de près une posture narrative comme celle que Thomas Wolfe a empruntée dans la quasi-totalité de ses livres, on s'aperçoit qu'un semblant de détachement peut également dissimuler une tentative d'explication et de justification du moi ajoutant à l'ambiguïté de la narration. Parfois, cette ambiguïté est la bienvenue, car elle ajoute de la profondeur à la lecture, mais chez certains écrivains comme Wolfe, elle vient accentuer l'effet de lourdeur et de narcissisme. Comme l'explique Mark McGurl au sujet du premier roman de Wolfe, *Look Homeward, Angel* (mais c'est un commentaire qui s'applique à l'ensemble de son œuvre) :

The intensely – but in my account predictably – ambiguous ontological status of this text as an "autobiographical fiction" is reinforced by the particular quality of its third person narration, a mode that might have heightened the distance between the narrator and the central focalizing character, Eugene. This distance is minimized, however, in *Look Homeward*, and insofar as it is maintained, it becomes the space

⁸⁹ Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again*. New York, Perennial, 1989 [1940], p. 49. [Je souligne]

not so much for an ironic accounting of mistakes made, signs missed, or lessons learned, but for narcissism : writing in the third person, that is, Wolfe can more effectively take "himself" as an object of narrative desire⁹⁰.

En se prenant comme sujet d'observation, en explorant la manière dont transitent l'inspiration et le génie à travers cet « autre » (qu'il soit Eugene Grant ou George Webber, les deux romanciers fictifs se partageant l'avant-plan dans ses quatre romans publiés) qui vit les mêmes choses que lui, Wolfe agit de manière inverse à ses prédécesseurs. Au lieu de minimiser l'ego de l'écrivain en le mettant face à face avec ses paradoxes, au lieu de le rendre à échelle humaine, il le glorifie en lui redonnant ses qualités romantiques d'homme supérieur, doté d'une sensibilité exacerbée. Dans l'univers de Wolfe, le romancier est celui qui ne se contente pas de rendre compte du monde qui l'entoure (souvent avec les problèmes que cela implique dans la réalité de ses échanges avec autrui), mais qui devient le filtre par lequel toute expérience du monde passe et se retrouve transfigurée en matière littéraire grandiose.

Le héros/écrivain wolfien veut *tout* dire, ne veut rien cacher ni changer, car le faux est l'ennemi de l'art, mais en affirmant son honnêteté intellectuelle et son désir d'être sincère, il confirme du même coup sa mauvaise foi au lecteur, car son autocritique n'inclut pas la possibilité de rater, ou d'être un imposteur. Conversant avec un ami d'enfance, sous le choc des critiques reçues pour son premier livre, un roman autobiographique à propos de son enfance dans la ville de Lybia Hill, qui a choqué la communauté, il se lance dans une description de son projet esthétique et littéraire (qui correspond avec celui de Wolfe, que nous lisons) :

"To use myself to the top of my bent. To use everything I have. To milk the udder dry, squeeze out the last drop, until there is nothing left. And if I use myself as a character, to withhold nothing, to try to see and paint myself as I am – the bad along with the good, the shoddy alongside of the true – just as I must try to see and draw every other character. No more false personal, no more false pride, no more pettiness and injured feelings. In short, to kill the wounded faun⁹¹."

⁹⁰ Mark McGurl, *The Program Era, Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, Harvard University Press, 2009, p. 92.

⁹¹ Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again*. Op. cit., p. 298.

Partout ailleurs, dans les textes étudiés, nous avons rencontré des personnages qui se *perçoivent* comme de grands écrivains et qui sont ramenés sur terre par une narration ironique et par une sorte de complicité implicite entre le narrateur et le lecteur. Ici, par son usage narratif de la troisième personne, Wolfe coupe le contact avec le lecteur et entre en communion avec son « moi », son double vu et vécu comme un être indépendant au destin particulier⁹².

Il est difficile de parler de Thomas Wolfe autrement qu'en termes d'« œuvre », lui qui a surtout écrit des milliers de pages plus ou moins informes ayant ensuite été organisées en romans par les éditeurs avec lesquels il a travaillé, dont le légendaire Maxwell Perkins (« découvreur » de Fitzgerald, Hemingway et Caldwell, entre autres). Le « roman » que j'utilise ici, *You Can't Go Home Again*, est d'ailleurs posthume, publié en 1940, deux ans après la mort de Wolfe. Bien que qualifié de « novel », ce long texte se lit surtout comme une série de scènes de la vie d'un jeune romancier appelé George Webber. En fait, *You Can't Go Home Again* raconte, sur le ton romantique d'une logorrhée interminable, l'ascension vers la gloire (la fameuse « fame » dont Webber est entichée, qui est immortelle plus que mondaine, parce qu'elle doit être pure, totalement désintéressée) d'un jeune homme très proche de Thomas Wolfe, ayant publié un premier roman similaire au premier roman de Wolfe, et subissant les contrecoups de cette publication de la même manière que Wolfe. En effet, *Home to Our Mountains* s'est attiré les foudres des habitants de ville natale de Webber, qui ont l'impression d'avoir été vampirisés par l'écrivain.

Dire que *Home to Our Mountains* est une « version » du premier roman de Wolfe intitulé *Look Homeward, Angel* – dans lequel il mettait en scène un jeune héros sensible, au tempérament littéraire, du nom de Eugene Gant, étouffé par l'atmosphère renfermée de sa petite ville de la Caroline du Nord – relève du truisme, mais il est intéressant de constater à quel point cette nouvelle figure d'écrivain cherchant à sortir grandi de cette expérience éprouvante est utile pour Wolfe. Créant Webber, cet alter ego parfait, Wolfe parvient à

⁹² « It was Thomas Wolfe's achievement [...] to have all but eradicated this ironic distance, putting the authority of his third person narrator to work attesting to the genius of the novel's autobiographical central character. For Wolfe, that is, the "third person" was a special effect of what was essentially first person narration. » [Mark McGurl, *The Program Era. Op. cit.*, p. 143.]

s'expliquer, et à dissiper le malentendu. Dans de longs passages justificatifs, il critique l'étroitesse d'esprit des gens qui n'ont rien compris à son projet, en faisant mine d'avoir tiré des leçons profondes et salutaires sur l'importance de ne pas blesser les autres. Au bout du compte, l'art et l'artiste véritable en sortent grands gagnants.

Cela n'a rien d'étonnant au demeurant, puisque les romanciers ont tendance à mettre en scène des « versions » d'eux-mêmes, mais la parfaite absence de distanciation ironique entre le narrateur et le romancier fictif est ici particulière. George Webber n'est pas *exactement* Thomas Wolfe, mais il est le seul personnage d'écrivain rencontré jusqu'à présent qui, si l'on suit la logique narrative du récit dont il est le héros, pourrait avoir écrit le livre qu'on a entre les mains. Il est significatif, en effet, que Wolfe ait créé l'unique « vrai » poète/artiste de la tradition américaine jusqu'alors et ce, par l'entremise d'une narration classique en focalisation interne. Si Webber n'est pas *exactement* Thomas Wolfe, il reste le même genre d'écrivain, sincère dans son besoin de dire la vérité nue, magnifié par le sérieux de sa tâche : « He knew that he had written about the people and the life of his home town. He knew, too, that he had written about them with a nakedness and directness which, up to that time, had been rare in American fiction⁹³. »

Comme Henry Miller, Wolfe cherche à aller au fond de lui-même, mais refuse de parler au « je ». Pas tant parce qu'il n'assume pas les opinions ou les idées qu'il émet, mais parce que le « je » serait réducteur et l'empêcherait de faire passer l'expérience de la vie à la fois par le regard de son protagoniste et par un semblant d'objectivité. Pour Wolfe, le rôle de l'écrivain est clair (et il est aussi explicite, puisque Webber s'en réclame dans le texte) : il doit agir comme une courroie de transmission entre la réalité et son interprétation. C'est lui qui donne un sens au réel, qui lui donne une signification.

Si le monde entier est trop grand pour un jeune homme du sud des États-Unis rêvant de New York, de ses femmes et de la gloire, il se contentera de donner un sens à l'Amérique, à laquelle il s'identifie : à la fois individuelle et collective, grandiose et déchue, prophétique et sclérosée. Ainsi George Webber devient-il cette antenne par laquelle la réalité américaine

⁹³ *Ibid.*, p. 102.

doit transiter, si on veut comprendre l'Amérique et son symbolisme, l'Amérique et sa promesse, l'Amérique et ses déboires quotidiens. Par exemple, la crise économique et le crash de 1929 sont parfaitement intériorisés par le romancier qui, sans souffrir directement des conséquences, parvient à saisir l'essence de l'événement et à l'intérioriser dans une posture créatrice :

America, in the autumn of 1929, was like a cicada. It had come to an end and a beginning. On October 24th, in New York, in a marble-fronted building down in Wall Street, there was a sudden crash that was heard throughout the land. The dead and outworn husk of the America that had been had cracked and split right down the back, and the living, changing, suffering thing within — the real America, the America that had always been, the America that was yet to be — began now slowly to emerge. It came forth into the light of day, stunned, cramped, crippled by the bonds of its imprisonment, and for a long time it remained in a state of suspended animation, full of latent vitality, waiting, waiting patiently, for the next stage of its metamorphosis.

The leaders of the nation had fixed their gaze so long upon the illusions of a false prosperity that they had forgotten what America looked like. Now they saw it — saw its newness, its raw crudeness, and its strength — and turned their shuddering eyes away. "Give us back our well-worn husk," they said, "where we were so snug and comfortable." And then they tried word-magic. "Conditions are fundamentally sound," they said — by which they meant to reassure themselves that nothing now was really changed, that things were as they always had been, and as they always would be, for ever and ever, amen.

But they were wrong. They did not know that you can't go home again. America had come to the end of something, and to the beginning of something else. But no one knew what that something else would be, and out of the change and the uncertainty and the wrongness of the leaders grew fear and desperation, and before long hunger stalked the streets. Through it all there was only one certainty, though no one saw it yet. America was still America, and whatever new thing came of it would be American.

George Webber was just as confused and fearful as everybody else. If anything, he was more so, because, in addition to the general crisis, he was caught in a personal one as well. For at this very time he, too, had come to an end and a beginning. It was an end of love, though not of loving; a beginning of recognition, though not of fame. His book was published early in November, and that event, so eagerly awaited for so long, produced results quite different from any he had expected. And during this period of his life he learned a great deal that he had never known before, but it was only gradually, in the course of the years to come,

*that he began to realize how the changes in himself were related to the larger changes in the world around him*⁹⁴.

D'une certaine manière, Wolfe est plus un poète qu'un romancier, malgré son appartenance à cet « âge du roman », dont parlait Frank Norris, et son attachement à la description réaliste de situations mondaines. Nonobstant le fait qu'il s'agisse d'une prose narrative, son esthétique est plus proche de celle de Walt Whitman que de Nathaniel Hawthorne. Comme chez Whitman, la figure de l'écrivain – du poète – est nécessaire à la tentative de préhension du monde : rien n'existe en dehors du fait d'observer le monde, la société, et de créer des liens féconds dans le microcosme de l'écriture. De fait, l'Amérique de Whitman et de Wolfe est la même : elle peut devenir le lieu de tout un chacun, mais, pour ce faire, doit être appréhendée par l'esprit individuel par excellence, celui du poète surconscient, seul capable de la contenir et de la divulguer. Seulement, là où Whitman était à l'avant-garde de son époque, Wolfe s'est retrouvé à la remorque de la sienne. À trop vouloir s'ériger en génie prophétique, Wolfe est devenu la statue figée d'un poète narcissique n'attrapant pas le train de la modernité. Au même moment, d'autres jeunes écrivains cherchaient à percer le mystère de l'Amérique de façon bien différente.

Placé en face de l'œuvre mastodonte de Thomas Wolfe, le roman *Ask the Dust* de John Fante semble un effort bien modeste, avec ses quelques deux cents pages et son style nerveux et prosaïque. L'adresse impérative incluse dans leur titre semble la seule chose que les deux livres partagent. Une fois passé le titre, on entre dans deux univers diamétralement opposés. Publié en 1939, second roman de Fante, *Ask the Dust* est narré par Arturo Bandini, héros de sa propre histoire et créateur de sa propre identité.

Contrairement à George Webber, qui se *sait* écrivain et savoure son américanité légitime dans ses moindres détails constitutifs, Arturo Bandini se *pense* écrivain et se questionne sans arrêt sur son appartenance. Les deux romanciers ne vivent manifestement pas dans le même pays : là où Webber cherche à composer le roman somme qui synthétisera la nation en

⁹⁴ *Ibid.*, p. 251-252. [L'auteur souligne]

éveillant les consciences de ses concitoyens, Bandini n'a de cesse de se faire accepter par eux et d'inscrire sa voix au panthéon de la gloire.

Dans cette Amérique des années de la crise, après la décennie s'étant terminée avec l'écroulement de la bourse, il y a donc deux façons opposées de vivre la vocation d'homme de lettres : tenter d'intégrer l'ensemble de la culture à travers la voix désincarnée du Grand Romancier à l'œil omniprésent; ou tenter de prendre d'assaut une culture se refusant à nous et la réclamer pour soi à travers une voix provocatrice et fière.

Ask the Dust est un roman qui traite de l'angoisse identitaire, d'une Amérique toujours potentiellement idyllique, mais qu'on doit brusquer un peu si on veut être accepté par elle. Au moment où le livre commence, Bandini est sur le point d'être expulsé de l'hôtel où il loge, à Los Angeles, faute de pouvoir payer ses dettes. Jeune homme d'à peine vingt ans, vierge et naïf, il refuse d'être l'un et l'autre. Fils d'immigrants italiens qui s'est fait traiter de « Dago » durant sa jeunesse, son premier réflexe amoureux sera de traiter sa flamme, Camilla, de *Mexicaine, d'immigrée, d'étrangère*, elle qui est aussi « américaine » que lui, au sens de la loi : « I was an American, and goddamn proud of it. This great city, these mighty pavements and proud buildings, they were the voice of my America. From sand and cactus we Americans had carved an empire. Camilla's people had had their chance. They had failed. We Americans had turned the trick. Thank God for my country. Thank God I had been born an American⁹⁵! »

Bandini a publié une nouvelle dans un magazine réputé, il se perçoit donc déjà comme un grand romancier américain, mais le jeu sur la narration à la première personne qu'effectue Fante permet de bien sentir la diffraction de sa personnalité, toujours en fuite vers l'avant, pleine de contradictions :

Then a great deal of time passed as I stood in front of a pipe shop and looked, and the whole world faded except that window and I stood and smoked them all, and saw myself a great author with that natty Italian briar, and a cane, stepping out of a black car, and she was there too, proud as hell of me, the lady in the silver fox fur.

⁹⁵ John Fante, *Ask the Dust*. New York, Harper Perennial Modern Classics, 2006 [1939], p. 44.

We registered and then we had cocktails and then we danced awhile, and then we had another cocktail and I recited some lines from Sanskrit, and the world was so wonderful, because every two minutes some gorgeous one gazed at me, the great author, and nothing would do but I had to autograph her menu, and the silver fox girl was very jealous⁹⁶.

En laissant la parole à son écrivain fictif, Fante brise le moule autobiographique d'une manière inédite, c'est-à-dire qu'il parvient à mettre en scène la fictionalisation permanente de l'ego et du moi se regardant vivre et s'observant fantasmer en direct. Jouant sur l'élargissement de la personnalité narcissique qui se met de l'avant, Fante illustre la force de la fiction par le mensonge. À titre d'exemple, cette scène révélatrice durant laquelle Arturo raconte à des témoins la façon héroïque dont il s'est comporté lors du terrible tremblement de terre qui a secoué Long Beach, près de Los Angeles. Le lecteur sait très bien qu'il n'a rien fait de ce qu'il décrit, mais ça ne l'empêche pas de se célébrer comme héros altruiste, faisant preuve ainsi de sa capacité d'auto-invention :

I sat on the porch of the Alta Loma Hotel and told them about it. I saw it happen. I saw the dead carried out. I saw the blood and the wounded. I was in a six-story building, fast asleep when it happened. I ran down the corridor to the elevator. It was jammed. A woman rushed out of one of the offices and was struck on the head by a steel girder. I fought my way back through the ruins and got to her. I slung her over my shoulders, it was six floors to the ground, but I made it. All night I was with the rescuers, knee deep in blood and misery⁹⁷.

Et le héros autoproclamé de tordre la réalité, qui apparaît dès lors comme une fiction parmi tant d'autres, celles qu'il projette de lui-même au grand jour. Thomas Wolfe, en voulant dire la « vérité » et « tordre jusqu'à la dernière goutte » la psychologie de son romancier fictif, ne faisait que se mettre en valeur, créant un monde où chaque petit défaut n'en était plus un parce que scruté à la loupe par une intelligence supérieure. Ainsi, face à George Webber prêt à se draper dans l'abnégation, Bandini apparaît comme un vulgaire opportuniste, mais il a le mérite d'admettre sa lâcheté toujours prête à surgir et le discours narratif dont il est à la fois le sujet et l'énonciateur se diffracte. Quand il dit « Here you are, crawling through the days, a starved genius, faithful to your sacred calling. What courage you

⁹⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 103.

possess!⁹⁸ », on entend et on voit double. Il y a juxtaposition de deux discours contradictoires se chevauchant, devenus indissociables : Bandini y croit, tout en sachant qu'il ne fait que se mentir à lui-même, alors que le lecteur n'y croit pas (complice qu'il est de l'ironie auctoriale) tout en tombant dans le piège tendu. Saisi de mépris pour Bandini, le lecteur ne peut simultanément qu'*admirer* une telle irrévérence et une telle fronde.

Bien sûr, Arturo Bandini n'est pas un pur imbécile, mais son égocentrisme puéril se montre sous sa vraie nature : un problème d'empathie et de communication typique de l'écrivain, comme nous l'avons vu à de nombreuses reprises. Chez lui, toutefois, cet aspect de sa personnalité se voit accentué par un sentiment d'exclusion de la grande fête américaine, à cause de ses origines et du racisme dont il a été victime. Xénophobe à ses heures, il se fait repentant l'instant d'après : « Ah, Camilla! When I was a kid back home in Colorado it was Smith and Parker and Jones who hurt me with their hideous names, called me Wop and Dago and Greaser, and their children hurt me, just as I hurt you tonight. They hurt me so much I could never become one of them [...] »⁹⁹. Mais il ne s'adresse pas directement à Camilla en prononçant ces mots, préférant continuer à la maltraiter en la courtisant maladroitement. Son soliloque s'adresse à lui-même et au *lector in fabula* fantasmé. Bandini, prenant la parole, entre en pleine construction de soi en regard des autres, en face des Jones, Smith et Parker qu'il a fui, mais également en face de ces grands écrivains de la bibliothèque (dont Thomas Wolfe fait probablement partie) continuant à prétendre que l'Amérique peut être l'endroit idyllique si souvent promis.

L'ironie du roman se situe sur le plan de l'emprisonnement auquel Bandini est confronté, malgré son désir de poursuivre son grand destin marginal. En effet, Bandini veut fuir, mais réside déjà à l'Ouest. Cela pose problème du point de vue de la romance américaine concernant le déplacement sur le territoire. La Californie rêvée tremble sous ses pieds et il n'a ni les moyens monétaires de partir en Europe (où les expatriés comme Henry Miller et Thomas Wolfe réinventent sans cesse le mythe américain), ni le courage d'un Jack London s'enrôlant sur un bateau pour les mers du sud.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

L'écart entre le statut social de George Webber et d'Arturo Bandini peut être mesuré dans un long passage de *You Can't Go Home Again*, où George prend conscience de l'importance pour l'artiste de s'éloigner de la haute Société, des millionnaires mécènes et de ce qu'il appelle les « lion hunters », ces femmes attirées par l'aura de célébrité qu'il dégage. « Love is not enough », ira-t-il même jusqu'à affirmer, mettant fin à sa relation tumultueuse avec sa maîtresse afin de cultiver la partie noble de sa personnalité, c'est-à-dire son génie en marche, qui ne saurait souffrir aucune distraction. Là où George doit se faire violence, avant même la publication de son premier roman, afin de préserver son âme littéraire des mondanités superficielles, Arturo Bandini aspire avec violence à une reconnaissance, virtuelle, lointaine, d'autant plus inaccessible qu'elle est teintée d'un égocentrisme maladif.

Aussi, lire côte à côte ces deux portraits d'écrivains permet de comprendre un tant soit peu les fonctions et les multiples postures de l'écrivain durant les premières années de la crise économique, dans un pays où les discours sur l'inclusion et l'exclusion sont en perpétuel dialogue. George Webber décrit la dépression, emmagasine l'information pour la transmettre à son lecteur, en observant de sa tour d'ivoire; Arturo Bandini, lui, vit au milieu d'une crise jamais mentionnée explicitement, mais qui constitue une source secrète à laquelle s'abreuvent son dépit et sa frustration. Et ce n'est pas à l'intérieur des limites de *Ask the Dust* qu'il trouvera sa place et sa légitimité. Arturo, seul au milieu de ses fantasmes intimes de gloire et de notoriété, mange des oranges trop mûres en se mentant à lui-même et en se projetant dans un rôle de puissance frôlant l'autodestruction. Il est si loin des frasques mondaines de Georges Webber et de son entourage, si loin des questionnements nobles d'un artiste légitime, qu'il en vient à se créer son propre panthéon, où il règne en maître et au sommet duquel il peut se permettre d'être ce génie supérieur, *donc* méprisant et hautain, qu'est un écrivain américain selon lui.

Ce que cette voix engagée, investie dans le récit révèle, c'est un être résolument moderne, anxieux, trituré par l'ambiguïté fondamentale de son attitude envers les autres; envers la pauvreté qu'il veut fuir, la notoriété qu'il veut atteindre, et leurs conséquences sur son moral et sa moralité. À travers la diffraction et l'éclatement de sa personnalité, qui non seulement s'exprime, se raconte, se justifie, mais s'invective vertement, le protagoniste de *Ask the Dust* témoigne d'un rapport à la création et à l'Amérique annonçant à la fois le

militantisme, le nihilisme et le désengagement de la littérature qui émergera des cendres de la Seconde Guerre mondiale. Cette littérature se fera résolument à la première personne, et l'écrivain fictif n'hésitera pas à y prendre la parole, voire à la brandir.

3.17 LES VOYAGEURS

La littérature américaine au tournant du XX^e siècle, en cette période cruciale de transition vers les produits de consommation de masse et vers l'industrialisation, voyage beaucoup plus facilement. Une des conséquences les plus visibles de cette « émancipation » de la littérature est le fait que les romanciers proviennent de partout au pays et l'idée d'un « centre littéraire », ou d'une culture intellectuelle émanant d'un endroit en particulier perd de sa validité. Certes, on publie l'immense majorité des livres à un endroit précis et on assiste en contrepartie à une centralisation radicale du monde de l'édition à New York, alors que les grandes maisons d'édition y sont installées, mais les jeunes hommes et femmes qui font tourner la machine éditoriale se distinguent désormais par l'hétérogénéité de leurs origines¹⁰⁰, phénomène qui culmine dans les années trente, durant lesquelles la notion de « régionalisme » atteint son apogée. La « région » réclame le droit de parler au nom de l'Amérique entière, et ce, par la voix de ses particularités, mais perd sa spécificité par la même occasion :

[R]egional literary institutions began to see themselves as competing with those centered in the Northeast and, because of their proximity to the rural American "heartland," as having a potentially more significant claim to nationally representative status. John Frederick's changing the title of *Midland : A Magazine of the Middle West*, which he edited for many years in Iowa City, to *Midland : A National Literary Magazine* might be taken as emblematic of this heady regionalist/nationalist moment, which was also, necessarily, a moment of crisis for regionalism, since the very sense of cultural difference from the national, New

¹⁰⁰ Il ne faut pas oublier que ce sont aussi les grandes années des revues littéraires qui, elles, sont publiées dans toutes les grandes villes du pays. Il y a une réelle effervescence dans cette culture du magazine, qui continuent d'avoir une certaine influence jusqu'à nos jours, avec des dizaines de publications aussi « high brow » que « low brow » comme *The Smart Set*, *Harper's Bazaar* ou *The Southwest Review*.

York-centered mainstream which had been its inspiration was here confronted with the possibility of dissolution by expansion¹⁰¹.

En témoignent le Percy Ray de Howells, le Vance Weston de Wharton ou encore le George Webber de Wolfe : les romanciers, même s'ils cherchent à publier à New York, *viennent d'ailleurs* et la distance n'est plus un facteur. Cet éclatement des zones d'influences implique l'arrivée sur la scène de jeunes auteurs du Midwest, de la Californie et du Sud, qui expriment leurs particularités dans un régionalisme à la mode, mais qui soulignent aussi par le fait même la complexification de l'identité américaine, pour certains extrêmement homogène et pour d'autres totalement fragmentée. La notion d'identité nationale s'élargit et se fractionne, non sans créer des tensions. À partir du dernier quart du XIX^e siècle jusqu'à la décennie précédant la Première Guerre mondiale, en passant par les années cruciales du conflit hispano-américain (chevauchant les deux siècles, premier véritable test de l'unité nationale retrouvée après la défaite des Confédérés), les romans de l'écrivain décrivent plus souvent une identité, personnelle et nationale, sur le point d'imploser sous la pression des contradictions qu'une réelle cohésion sociale.

Là où il n'y a plus de « centre », il y a une multiplication des postures et des approches, ce qui stimule l'économie du livre et la création d'un champ littéraire complexe :

Perhaps the first note of this national concord, or discord, was sounded from California, in the voices of Mr. Bret Harte, of Mark Twain, of Mr. Charles Warren Stoddard (I am sorry for those who do not know his beautiful Idyls of the South Seas), and others of the remarkable group of poets and humorists whom these names must stand for. The San Francisco school briefly flourished from 1867 till 1872 or so, and while it endured it made San Francisco the first national literary centre we ever had, for its writers were of every American origin except Californian.

After the Pacific Slope, the great Middle West found utterance in the dialect verse of Mr. John Hay, and after that began the exploitation of all the local parlances, which has sometimes seemed to stop, and then has begun again. It went on in the South in the fables of Mr. Joel Chandler Harris's Uncle Remus, and in the fiction of Miss Murfree, who so long masqueraded as Charles Egbert Craddock. Louisiana found expression in the Creole stories of Mr. G. W. Cable, Indiana in the

¹⁰¹ Mark McGurl, *The Program Era. Op. cit.*, p. 149.

Hoosier poems of Mr. James Whitcomb Riley, and central New York in the novels of Mr. Harold Frederic; but nowhere was the new impulse so firmly and finely directed as in New England, where Miss Sarah Orne Jewett's studies of country life antedated Miss Mary Wilkins's work. To be sure, the portrayal of Yankee character began before either of these artists was known; Lowell's Bigelow Papers first reflected it; Mrs. Stowe's Old Town Stories caught it again and again; Mrs. Harriet Prescott Spofford, in her unromantic moods, was of an excellent fidelity to it; and Mrs. Rose Terry Cooke was even truer to the New England of Connecticut. With the later group Mrs. Lily Chase Wyman has pictured Rhode Island work-life with truth pitiless to the beholder, and full of that tender humanity for the material which characterizes Russian fiction.

Mr. James Lane Allen has let in the light upon Kentucky; the Red Men and White of the great plains have found their interpreter in Mr. Owen Wister, a young Philadelphian witness of their dramatic conditions and characteristics; Mr. Hamlin Garland had already expressed the sad circumstances of the rural Northwest in his pathetic idylls, colored from the experience of one who had been part of what he saw. Later came Mr. Henry B. Fuller, and gave us what was hardest and most sordid, as well as something of what was most touching and most amusing, in the burly-burly of Chicago¹⁰².

Malgré cette expansion littéraire idyllique décrite par William Dean Howells en 1902, ponctuée de noms connus et moins connus, l'imaginaire national se réinvente en fonction d'un monde industrialisé et mécanisé, et la définition de l'Amérique et de l'« être Américain » se modifie et se problématise à l'extrême.

Le processus d'identification s'étend soudainement jusqu'à inclure des hommes et des femmes revendiquant le droit de parler au nom d'une nation qui jusqu'à présent les excluait d'emblée : la femme affranchie, l'Afro-Américain fils d'esclaves et l'immigrant nouvellement arrivé viennent brouiller les frontières symboliques de l'identité citoyenne. Ces excentrés de la culture dominante, blanche, masculine et protestante, réclament le droit de parole et chamboulent les présupposés jusqu'à créer (pour une certaine élite « WASP ») une impression d'envahissement de l'espace social et littéraire; une dégradation de la pureté raciale allant de pair avec une dégradation des valeurs traditionnelles. Le protagoniste de *Hudson River Bracketed*, d'Edith Wharton, exemple typique d'une « pureté américaine », se

¹⁰² William Dean Howells, « American Literary Centres », *Literature and Life*. *Op. cit.*, p. 104-105.

demandera même s'il existe encore dans ces années folles des romanciers américains authentiques : « He spoke with a slight German accent, oiled by Jewish gutturals, and Vance, while attracted by his good-nature and simplicity, wondered for the thousandth time why American novels were so seldom written by Americans¹⁰³. »

C'est ainsi que voyagent les individus conquérant le territoire et que se déplacent les identités qui semblaient sclérosées. On aura bien sûr remarqué que la quasi-totalité des personnages de romanciers revisités dans ce chapitre expérimentent physiquement le voyage d'une façon ou d'une autre, en train ou en transatlantique. Leurs déplacements sur le territoire national, et au-delà, facilités par les moyens de transports modernes, deviennent programmatiques dans les histoires de la formation identitaire dont ils sont les héros. Certains partent très loin et très longtemps, d'autres reviennent vite, mais la majorité fait l'expérience du déracinement et de l'exil. Ils apprennent ce que signifie *ne plus être tout à fait chez soi*. Thomas Wolfe, dans son roman, ira jusqu'à affirmer qu'il n'est pas possible de « retourner à la maison », et fera de cette idée le thème central de l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre signée par son héros. À partir du moment où on a laissé derrière soi la ville natale, ce cocon protecteur et castrant à la fois, il est impossible d'y revenir. D'un côté, le monde entier s'ouvre à la perspective du créateur alors que, de l'autre, arrive la perte de l'innocence représentée par son statut initial. « Monter » à New York équivaut à commencer une vie trépidante et pleine d'opportunités, mais implique également de renier Lybia Hill. L'écrivain cherche à créer un pont entre les deux, permettant à la ville natale de revivre dans l'imaginaire, mais ce pont s'effondre à mesure de la traversée.

Dans *You Can't Go Home Again*, Wolfe consacre un chapitre entier de la première partie au voyage de retour du jeune héros vers Lybia Hill. Un voyage en train durant lequel George Webber rencontre plusieurs habitants de sa ville natale avec lesquels il discute de la sortie prochaine de son roman, ceux-ci se montrant vivement intéressés quand il leur apprend que le livre portera en grande partie sur ses souvenirs personnels. Bien sûr, ces mêmes gens condamneront Webber, une fois le livre publié, pour avoir divulgué leurs secrets de façon

¹⁰³ Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. *Op. cit.*, p. 400.

impudique. Au cours du trajet, long de plusieurs heures, Webber a une longue conversation avec le vieux juge Bland, banquier et usurier devenu aveugle, personnage trouble de l'histoire de la ville. Le juge tient des propos énigmatiques qui résonneront longtemps chez le romancier. Cynique et désabusé, il demande à George s'il croit vraiment qu'on puisse *revenir à la maison*. Une fois qu'on a quitté le nid, le cocon familial et sécuritaire, pour aller explorer le reste du monde, peut-on vraiment retourner en arrière? Si oui, à quel prix? George n'arrive pas à répondre, lui qui a effectivement quitté son lieu d'origine pour ouvrir son esprit. De façon incompréhensible, son départ est vu comme une trahison : en s'installant ailleurs et en essayant d'y revenir par la fiction, il a étalé les blessures et les secrets de Lybia Hill au grand jour.

There was another flare of that secret, evil laughter. "I mean, do you think you can really go *home* again?" Then sharp, cold, peremptory – "Now answer me! Do you think you can?"

"Why – why yes! Why – " the young man was desperate, almost frightened now, and, earnestly, beseechingly, he said – "why look here, Judge Bland – I haven't done anything – honestly I haven't!"

Again the low, demonic laughter : "You're *sure*?"

Frantic now with the old terror which the man had always inspired in him as a boy : "Why – why of course I'm sure! Look here, Judge Bland – in the name of God, what have I done?" He thought desperately of a dozen wild, fantastic things, feeling a sickening and overwhelming consciousness of guilt, without knowing why. He thought : "Has he heard about my book? Does he know I wrote about the town? Is that what he means?"

The blind man crackled thinly to himself, enjoying with evil tenderness his little cat's play with the young man : "The guilty fleeth where no man pursueth. Is that it, son?"

Frankly distracted : "Why – why – I'm not guilty!" Angrily : "Why damn it, I'm not guilty of anything!" Passionately, excitedly : "I can hold up my head with any man! I can look the whole damn world in the eye! I make no apologies to — "

He stopped short, seeing the evil ghost-shadow of a smile at the corners of the blind man's mouth¹⁰⁴.

La perte d'innocence, symbolisée ici par le discours prémonitoire du juge Bland (au sens où il semble *savoir* ce qui arrivera à George après la sortie du livre) et par la réaction paranoïaque de Webber, est directement liée, dans l'univers wolfien, à ce pays sur le point d'entrer dans une des pires crises de son histoire. En effet, une des conséquences du crash boursier sera de contraindre l'Amérique à interroger les clichés de tolérance, d'opportunités et d'égalitarisme sur lesquels elle s'est bâtie. Cette remise en question inévitable est mise en scène ici par l'entremise d'une connexion (via le voyage en train de l'écrivain) entre l'univers restreint de Lybia Hill et l'univers hégémonique de New York (ou la synecdoque de Wall Street). C'est la tension entre les deux qui intéressera le romancier, celui qui s'est sauvé de Lybia Hill pour mieux y revenir en imagination. Voir du pays, pour le romancier, équivaut nécessairement à en complexifier le portrait, à éviter de simplifier les enjeux auxquels elle fait face. Mais ce n'est pas si simple de dire la vérité, et George l'apprendra à ses dépens.

À un autre niveau, à cause de son penchant pour le grandiose et l'épique, George tentera de faire la même chose avec l'Amérique entière quand il partira pour l'Europe. Il cherchera dans ses écrits à saisir l'essence de la nation laissée derrière, et cette dernière deviendra pour lui ce *home* amplifié auquel il ne pourra plus revenir. À la fois hors de l'Amérique et hors de lui-même, témoin privilégié et extra-lucide d'un monde duquel il s'est exilé en l'écrivant, Webber est subjugué par ce qu'il voit tout en contrôlant parfaitement ce qu'il décrit. Ainsi s'exprime-t-il dans la lettre à son éditeur qui clôt le roman *You Can't Go Home Again*, seul espace du texte où Thomas Wolfe passe la plume à son protagoniste :

I believe that we are lost here in America, but I believe we shall be found. And this belief, which mounts now to the catharsis of knowledge and conviction, is for me – and I think for all of us – not only our own hope, but America's everlasting, living dream. I think the life which we have fashioned in America, and which has fashioned us – the forms we made, the cells that grew, the honeycomb that was created – was self-destructive in its nature, and must be destroyed. I think these

¹⁰⁴ Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again*. *Op. cit.*, p. 70.

forms are dying, and must die, just as I know that America and the people in it are deathless, undiscovered, and immortal, and must live¹⁰⁵.

Un peu plus loin, la narration de *You Can't Go Home Again* se clôt dans le train permettant à George de sortir d'une Allemagne hitlérienne de moins en moins hospitalière, alors que le jeune romancier se prépare à reconquérir cette Amérique perdue par la seule force de sa plume.

Dans un autre ordre d'idées, notons à quel point le choc initial du voyage vers le monde littéraire est brutal : il entre en conflit avec l'image que le jeune écrivain se faisait de la grande ville et de l'accueil triomphal que ses semblables allaient lui accorder. Déjà génie autoproclamé et célébré dans sa communauté du Midwest ou du Sud profond, l'écrivain descend du train et se retrouve au point de départ : il doit reconstruire son identité et remonter un à un les échelons de la reconnaissance. On peut le constater chez Howells, où le statut social de Percy Ray passe de vedette locale à parfait inconnu déambulant au milieu d'avenues étourdissantes en quelques pages. Impressionné au début, il fabule sur le rôle qu'il aura à jouer dans cette immensité chaotique :

The frantic struggle and jumbles of these appeals to curiosity and interest jarred themselves to an effect of kaleidoscopic harmony, just as the multitudinous noises of the hoofs and wheels and feet and tongues broke and bruised themselves to one roar on the ear; and the adventurer among them found no offence in their confusion. He had his stake, too, in the tremendous game that all were playing, some fair and some foul, and shrieking out their bets in these strident notes; and he believed so much he should win that he was ready to take the chances of losing¹⁰⁶.

Une chose semblable se produit dans le roman d'Edith Wharton. Vance, le jeune premier d'Euphoria, éprouve un vertige à l'arrivée du train en gare de New York : il n'est plus ce qu'il était dans le milieu restreint de son Midwest natal et doit se réinventer.

En utilisant une ironie cinglante, ces romans montrent l'écrivain arrivant à New York et traversant courageusement une série d'obstacle afin de reconquérir un statut qu'il *croit* lui être dû, mais qu'il ne *mérite* pas. Simplement parce que les gens qui, là-bas, l'ont encensé

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 574.

¹⁰⁶ William Dean Howells, *The World of Chance*. *Op. cit.*, p. 31.

étaient des imbéciles (ou des « paysans » peu raffinés). Ce motif était déjà développé chez Melville, on s'en souviendra, dans ce passage où les aspirations de Pierre étaient ridiculisées par le narrateur décrivant ces fameux « admirateurs » de son génie précoce comme une bande d'ignorants. Arrivé à la ville, Pierre ne rencontre pas des embûches autant qu'il se voit confronté à la vérité : il n'est pas le grand écrivain qu'il croyait. Il en va de même pour Percy Shelley et Vance Weston, ces deux jeunes hommes confiants, décrits respectivement comme ayant participé avec talent au rayonnement littéraire de leur ville et de leur collège. Contrairement à Howells, Edith Wharton laisse cependant planer le doute sur l'avenir de Vance, qui semble posséder une réelle capacité d'introspection et une éthique de travail le plaçant du côté des « grands écrivains » potentiels.

La première fois que Vance mentionne à ses parents son projet de se rendre à New York pour y tenter sa chance comme journaliste et comme écrivain, ils réagissent comme si c'était à l'autre bout du monde :

The announcement was staggering. New York was almost as far away as Europe; it was ten times more expensive; it was as hot in summer as Chicago; it was a place a man went to when he'd made his pile; a place you took your family to for a week's blow-out when you'd been on the right side of the market. It was Mr. Weston who piled up these definitions; his wife, with nervous frowning lips, remarked that such a long journey would wear Vance out, and do away beforehand with all the good of the rest he had been ordered to take [...]¹⁰⁷.

Ces réflexes, pourtant, sont ceux d'une autre génération, et le jeune homme en est pleinement conscient. La *distance*, pour lui, n'entre pas en ligne de compte : il n'est qu'à deux trains de la gloire.

La distance, effectivement, n'est plus un obstacle en 1929. À l'époque où l'ouest du Mississippi représentait la « frontière », Mark Twain avait dû, dans *Roughing It* (1870), raconter sur des centaines de pages son voyage initiatique vers le Pacifique, mais l'arrivée du chemin de fer a modifié le rythme de la narration tout autant que le destin des cultivateurs californiens des romans de Frank Norris. Ainsi, pour une écrivaine comme Edith Wharton, il

¹⁰⁷ Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. *Op. cit.*, p. 32-33.

n'y a pas d'invraisemblance à construire son intrigue en plusieurs endroits sur la carte, alors que les personnages passent du Midwest à la Côte Est entre les lignes des chapitres. Pour elle, le *voyage* lui-même n'a même pas à être raconté : il est complètement intériorisé par la narration. Vance fait quelques allers-retours en train entre Euphoria et New York au cours des trois ans sur lesquels s'étend la trame. Par deux fois désillusionné de la place que lui réserve le monde de la littérature, il reviendra chez lui, très loin du « centre des choses », comme John Dos Passos aimait décrire Manhattan. Et par deux fois il sera appelé à retourner à New York le plus rapidement possible, parce qu'un événement hors de son contrôle vient de se produire, et il doit réagir promptement. D'abord, on publiera sa nouvelle oubliée dans les archives depuis longtemps; ensuite, on lui proposera un contrat à long terme. Il reprend donc la route, accumulant par le fait même du vécu et de l'expérience.

Ces jeunes hommes pleins d'ambition voyagent et acquièrent ce qu'ils considèrent comme la chose la plus importante afin d'entamer une carrière sérieuse : la fameuse « expérience » permettant de parler de la vie en connaissance de cause. Martin Eden le sait, lui qui s'embarque sur des bateaux de pêcheurs ou sur des baleiniers pour accumuler et engranger de l'expérience, des récits réels qui viendront lui donner de la crédibilité au moment de composer ses romans. Il est révolu le temps où l'homme de lettres restait chez lui, dans sa maison, pour réfléchir au sort du monde et l'améliorer par la beauté de ses vers. Le romancier doit maintenant vivre au milieu des hommes, faire partie du contingent et savoir de quoi il parle. Cette tendance, déjà inscrite dans une psychologie à la fois pragmatique et idéaliste comme celle de Martin Eden, dans la première décennie du XX^e siècle, s'accroîtra avec le retour des soldats de la Première Guerre mondiale, pour devenir une des principales caractéristiques de la figure du romancier américain. Le précepte « write what you know », consistant à écrire à *partir* d'un vécu afin de le communiquer d'une façon sincère, s'imposera dans les mentalités jusqu'à devenir incontournable¹⁰⁸.

La fuite en avant de Homer Zigler, mise en scène de façon ironique par Clyde Brion Davis, est l'exemple extrême de cette propension du romancier à se percevoir comme un

¹⁰⁸ Voir à ce sujet Mark McGurl, « Part One : Write What You Know/Show Don't Tell », *The Program Era. Op. cit.*, p. 77-179.

aventurier qui doit vivre avant de pouvoir écrire, parce qu'il serait non seulement lâche, mais malhonnête de fonctionner autrement. Tout le monde s'accorde là-dessus, au point de faire de cette quête de l'expérience un des clichés suprêmes de la littérature aux États-Unis, une de ces images figées de l'écrivain *made in U.S.A.* que Brion Davis a brillamment caricaturée. Homer Zigler est incapable, malgré sa bonne volonté (et sa propension inconsciente à se retrouver dans des situations inusitées ayant un potentiel romanesque), de transformer l'expérience acquise en matière littéraire. Mais Zigler n'en démord pas : il doit accumuler une connaissance directe du réel avant de pouvoir en faire de la fiction. Son périple le fait traverser le pays en entier. Parti à la sauvette de Buffalo, Zigler ira, au fil des années et des emplois, jusqu'à la Californie mythique, là où Martin Eden avait tenté de devenir le premier romancier issu de la classe ouvrière et où, trois décennies plus tard, Arturo Bandini rêvera de devenir le premier grand écrivain italo-américain, fils d'immigrants et fils de l'Amérique en même temps.

En dépit des clichés et de l'ironie latente, pour des écrivains comme London ou Fante créant des écrivains frustrés et immatures, la reconnaissance de la grandeur du pays, de l'étendue incommensurable de sa promesse, est étroitement associée à la reconnaissance de ses travers et de ses fautes. Ces voyageurs épris d'expérience et de vécu illustrent l'inadéquation entre un rêve démocratique et républicain de pureté et une réalité démographique autrement plus complexe, horrifiante autant qu'envoûtante.

Ainsi le roman d'écrivain est-il un des lieux privilégiés de la fiction pour rendre compte des échanges culturels et symboliques, ainsi que des tensions, entre les différentes strates et classes peuplant les États-Unis. Souvent, deux univers opposés se rencontrent et se confrontent – contrairement au roman dit social, extrêmement répandu dans l'entre-deux-guerres, lequel s'occupe par exemple du prolétariat en évacuant totalement les aspirations de la classe dirigeante¹⁰⁹. Frank Norris l'a démontré avec *The Octopus*, qui soulignait à grands

¹⁰⁹ Les romans socialistes des années trente et quarante de James T. Farrell sont exemplaires à ce propos, alors que d'un côté, la trilogie de Studs Lonigan (*Young Lonigan* (1932), *The Young Manhood of Studs Lonigan* (1934) et *Judgment Day* (1935)) se concentre sur un portrait des bas-fonds de Chicago et sa communauté ouvrière irlandaise et, de l'autre, la pentalogie mettant en scène l'aspirant-écrivain Danny O'Neill (surtout *My Days of Anger*, qui date de 1943) le montre entrant à l'université,

traits, à travers la naïveté du poète Presley, le paradoxe entre la grandeur du chemin de fer en tant qu'avancée technologique et sa dangereuse hégémonie tentaculaire : l'écrivain sert à relier des univers socio-économiques opposés, à expliciter leur confrontation. Ici, comme chez Wolfe, il sert de courroie de transmission entre les deux visions de la société capitaliste et industrielle dont le roman traite. Là, il joue un rôle similaire lorsqu'il est question de racisme, d'intolérance et d'identité, comme chez Carl Van Vechten utilisant la représentation du romancier dans un but d'exploration de l'altérité, afin de poser un regard inédit et provocateur sur les rapports de force entre noirs et blancs, condamnés à vivre ensemble et à partager une histoire nationale commune.

Cette exploration féconde de l'altérité par l'entremise de la figure de l'écrivain se poursuivra et aura des échos puissants chez plusieurs romanciers qui le suivront, mais elle commence avec Van Vechten. Par l'entremise de la figure du romancier afro-américain (même si celle-ci est investie par une autorité blanche), on accède, non plus à la « folie » de ces années à Manhattan, ni à la « revendication » du côté de Harlem, mais à la rencontre problématique entre ces deux cultures au demeurant irréconciliables. Ainsi Van Vechten, sans sortir de l'île de Manhattan, est-il celui qui organise le voyage le plus long, ou du moins le plus significatif, dans une perspective de compréhension des mécanismes ayant fait évoluer le champ littéraire aux États-Unis au cours de cette période. Passer de l'autre côté de la « color line » en représentant un romancier noir était un geste aussi noble que condescendant, mais il s'agissait également d'un effort pour produire une nouvelle image de l'intellectuel et de l'artiste obligé de se questionner sur son rapport à la loi, à l'idéologie, et au discours dominant qui l'entoure.

faisant ainsi le pont entre sa classe sociale et les classes plus aisées de la société américaine. Là où Studs Lonigan est une figure de la délinquance servant à montrer la misère crasse et la réalité du prolétariat dans l'Amérique capitaliste, O'Neill est l'écrivain qui relie le haut et le bas de l'échelle sociale en problématisant la dynamique entre les deux.

3.18 LA MUSE

Dans son essai sur les représentations de l'artiste au féminin, Linda Huf souligne que, contrairement aux écrivains et autres artistes mâles, leurs contreparties féminines ressentent peu le besoin de recourir au sexe opposé pour l'inspiration. Huf affirme que la « muse », à la fois tentatrice, castrante et inspirante, est un concept masculin idéalisé retrouvé presque exclusivement chez ces artistes ressentant le besoin d'être maternés qui gardent une forme de sentiment de supériorité face à l'objet de leur fantasme. Selon elle, il n'y a pas d'idéalisation de l'autre sexe dans le roman de la femme artiste, qui conçoit plutôt l'homme comme un frein social à son ambition :

Writers of women's *Künstlerromane* do not create male muses as their male counterparts create female muses. They do not idealize men as men idealize women – a fact which is unremarkable if we consider the fundamental truth in the truism that no man is a hero to his valet. In the woman's portrait-of-the-author novel, the heroine does not go to Man in order to create. To the woman artist in fiction, men are not muses or models who guide or lift her upward and onward. Rather they are despots or dunces who drag her down¹¹⁰.

Le rapport à la femme comme muse, dans les romans qui sont à l'étude ici, est éminemment problématique et vaut la peine qu'on s'y attarde, puisqu'il va jusqu'à envahir l'espace narratif dans certains cas. La littérature passe parfois au second plan : ne serions-nous pas en face de simples romans d'amour ? L'amour impossible, farouche et violent, l'amour tuant la graine de l'inspiration et coupant court au projet créatif, est un incitatif et un frein en même temps. Il devient cette trop belle prison dont il faut dorénavant s'évader, comme le résume bien le cas de George Webber au moment d'abandonner son amante et de se délivrer des griffes de la mondanité afin de se consacrer à ses projets romanesques de grande envergure : « For he had learned to-night that love was not enough. There had to be a higher devotion than all the devotions of this fond imprisonment¹¹¹. »

Ces jeunes hommes à la « higher devotion », depuis Percy Ray jusqu'à Arturo Bandini, en passant par le seul romancier de cette section créé par une femme, soit le Vance Weston

¹¹⁰ Linda Huf, *Portrait of the Artist as a Young Woman*. Op. cit., p. 10.

¹¹¹ Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again*. Op. cit., p. 249.

d'Edith Wharton, témoignent de l'importance de l'âme sœur dans la construction d'un ego artistique. Des enjeux complexes comme le besoin de reconnaissance et l'incapacité à se remettre en question sont souvent illuminés par les rapports entretenus entre les écrivains fictifs et leur épouse ou leur amante. La plupart du temps, cette dernière sert simultanément de stimulus à l'écriture et de rempart contre l'inspiration, alors que l'amoureux transi qu'est le héros écrivain se laisse emporter par le besoin de plaire à cet obscur objet du désir qu'il ne possède pas encore. Une fois obtenue, une fois *conquise*, la muse devient un obstacle, voire une prison vivante. La liberté, dans l'esprit du héros, est l'exact envers de ce qu'il possède maintenant; la liberté est ce vers quoi il se dirige, virtuellement seul face aux obstacles semés sur sa route, que ceux-ci soient d'ordre passionnel ou matrimonial.

La façon dont Byron Kasson, le protagoniste de *Nigger Heaven*, se comporte avec sonoureuse Mary, illustre parfaitement ce paradoxe de l'écrivain voulant *posséder*, mais ne sachant pas quoi exactement. Comme la plupart de ses collègues écrivains fictifs américains, Kasson est décrit comme un homme viril, masculin et hautement charismatique, recherchant d'un côté la gloire et, de l'autre, l'amour véritable. Sa rencontre avec Mary Love, une jeune bibliothécaire brillante au tempérament littéraire, se fait sous les meilleurs auspices : Byron a trouvé la perle rare. Après quelques jours, il s'emballe et forme déjà des projets de fiançailles. Mary est intelligente, raisonnable, douce, affectueuse et, surtout, elle est amoureuse de lui. Obnubilée par ce bel homme noir et fier (contrairement à ces êtres superficiels qui l'entourent et ne pensent qu'à « franchir la ligne » et se faire passer pour blancs), Mary se lance tête première dans l'aventure amoureuse. Elle n'hésite pas parce qu'elle sait que non seulement l'attraction est puissante, mais que rationnellement, ils se complètent : Byron va devenir un grand écrivain, et Mary sera là pour l'épauler, le conseiller, l'encourager et le guider.

Ce dernier verbe est important, puisque cet aspect de leur relation repoussera très rapidement Byron et le fera douter. Que Mary soit un appui, une présence venant *confirmer* son talent et ultimement son génie va de soi, mais qu'elle se permette d'être un guide, une conseillère remettant en cause ses décisions artistiques est inadmissible. Byron Kasson ne se fera pas dicter sa conduite par une femme, aussi intelligente et lettrée soit-elle. Dans une

conversation tournant vite au vinaigre (autre exemple de la position ambiguë de l'auteur par rapport à son roman) les deux amoureux s'éloignent dangereusement l'un de l'autre :

I've got a wonderful idea for a story, Mary! He announced, puffing.

That's fine, dearest. Tell me about it.

He sat down to consider. The details were not clear yet in his mind, although the main outline was there.

You see, he began, I'll have a white boy who frequents Harlem cabarets pick up a coloured girl and have an affair with her. He goes to see her all the time. Then, you see, this boy has a sister who works in a settlement house. One day she meets an intelligent, young coloured man engaged in the same work. They become interested in each other and eventually decide to marry. You see, they love one another... Byron hesitated.

Well? Mary inquired.

Don't you know what would happen? The white boy had regarded such relations on a different plane. He didn't mind seducing a coloured girl. The fact that she loved him didn't affect his point of view. It was just fun, not to be taken seriously. But his sister's desire was different. The idea that his sister could bring herself to marry a coloured fellow, even though he is educated and they love each other, is so horrible to him that he shoots his sister's fiancé.

There was silent for a moment.

It isn't just the sort of thing I expected you to write, Byron dear, Mary remarked presently, but go ahead with it and see what you can do.

What do you mean by saying it's not the sort of thing you expected me to write? He flared up at once.

Don't get excited, Byron... She still hesitated. At last she went on diffidently, These propaganda subjects are very difficult, Byron, difficult, that is, to make human. It is hard to keep them from becoming melodramatic, cheap even. Unless such a story is written with an exquisite skill, it will read like a meretricious appeal to the emotions arising out of race prejudice.

And you don't think *I* can do it! Byron was furious.

I didn't say that, dearest. I didn't say that at all. I don't know whether you can do it or not, but I think it would be safer if you wrote about something you know more about.

Don't you think I know anything about this? I've just told you the story, haven't I?

It isn't the story that counts; it's the treatment... Mary was speaking very softly... Of course, you'll understand the psychology of the intelligent coloured man, but as you have related the story, he would be one of the least important characters. In a way, too, I suppose you'd get the coloured woman's point of view, but that's more difficult. I don't think you'd comprehend the motives of the white characters at all. You know it won't be so easy to explain the white girl's attitude, that is, so that her actions will seem credible to readers.

I didn't say it would be easy, he growled, but you don't need to exaggerate the difficulty.

Dear Byron, I'm just talking it over with you. I want to help you¹¹².

À partir du moment où Mary se prononce sur l'écriture de son amoureux, malgré l'honnêteté dont elle fait preuve et qu'elle croit plus importante que la flatterie, Byron redevient cet homme recherchant uniquement l'approbation, et qui la trouvera ailleurs s'il le faut. À partir de l'instant crucial où Mary, qui devait être une source inépuisable d'inspiration, ose *évaluer* ce matériau brut sorti de son cerveau, elle est disqualifiée d'office. Subtilement, il se fait distant et froid, il n'appelle plus, se détache de Mary sans explication jusqu'au jour où, lors d'une soirée dansante, il fait la rencontre de Laska Sartoris, femme du monde, veuve richissime venant de revenir d'Europe et dont le Tout-Harlem fait les quatre volontés.

Cette femme représente la perte tragique pour Byron, lui qui s'entichera d'elle au point d'en perdre la raison, n'écrit plus et commettra finalement l'irréparable. Certaines scènes de leur relation tumultueuse (étalée sur quelques jours dans la chambre d'hôtel de Laska) sont extrêmement crues pour l'époque et Van Vechten parvient à illustrer le vortex tragique dans lequel Byron se laisse emporter, prisonnier de l'image de puissance et de force qu'il projette. Paradoxalement, c'est en le contrôlant émotionnellement que Laska, véritable femme fatale, lui permet de se voir ainsi. Et la chute sera tragique, lorsque l'intérêt de Laska pour lui se ternira. Byron, incapable d'accepter son renvoi expéditif, se munira d'un revolver

¹¹² Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*. *Op. cit.*, p. 203-205.

au lieu d'une plume, et passera à l'action. Non sans avoir essayé en vain de reconquérir le cœur de Mary.

Vance Weston, de son côté de la « color line » et à peu près à la même époque, se retrouve dans une situation inverse. Très vite marié à Laura Lou, qui n'a rien d'une intellectuelle et qui ne s'intéresse pas à sa carrière littéraire, Vance s'emprisonne dans un univers matrimonial qu'il n'est pas en mesure d'apprécier à sa juste valeur. Sa femme est d'une bêtise consommée en ce qui a trait à l'art en général et à l'art romanesque en particulier; elle ne comprend ces choses que dans un contexte économique qui leur permettra de vivre et de subvenir à leurs besoins. Exemple parfait de pragmatisme, Laura Lou est d'accord avec l'aventure littéraire de Vance dans la mesure où celle-ci rapportera de quoi manger et vivre. L'aspirant romancier est malheureux et regrette l'impulsion qui l'a fait épouser Laura Lou : il se sent littéralement enseveli sous des obligations qui, par définition, sont en deçà de ses ambitions. Entraîné ainsi vers le bas, le quotidien, le terre-à-terre, Vance n'en fantasme que mieux son ascension vertigineuse vers la gloire.

Peu à peu, il se rendra compte du rôle primordial que joue Halo Tarrant dans sa vie et dans sa formation en tant qu'écrivain. En effet, isolé dans le manoir The Willows, sur les rives de l'Hudson, Vance tient des conciliabules plus ou moins secrets avec la jeune héritière cultivée, et s'éprend d'elle. Halo est une muse dans le plus pur sens du terme, puisqu'elle est non seulement une source d'inspiration pour le poète, mais elle est également magnifiée, lointaine et inaccessible dans son univers aristocratique.

Au moment où Vance s'apprête à lui avouer ce qu'il ressent, il est conscient de briser un tabou entre eux (elle aussi est mariée), rendant sa révélation inadmissible dans le contexte. Il franchit une frontière entre l'échange intellectuel, créatif, et la passion charnelle risquant de gâcher leur relation. Choquée, Halo est profondément remuée par la déclaration de Vance, elle qui croyait le jeune homme éperdument amoureux de sa femme. Celle qui voulait seulement l'aider à écrire de meilleurs livres, se voit obligée de réévaluer ses sentiments à son égard. Dans une envolée lyrique où se mêlent la passion et les lettres, Vance veut dévoiler Halo à elle-même :

"My books? My books?" He moved a step or two nearer to her, and then stood checked again by her immobility. "What do you suppose books are made of?" he cried. "Paper and ink, or the marrow of a man's bones and the blood of his brain? But you're *in* my books, you're part of them, whether you want to be or not, whether you believe in them or despise them, whether you believe in me or despise me; and you're in me, in my body and blood, just as you're in my books, and just as fatally. It's done now and you can't get away from me, you can't undo what you've done : you're the thoughts I think, and the visions I see, and the air I breathe, and the food I eat – and everything, everything, in the earth and over it..."¹¹³

Ce passage hautement significatif entre en dialogue avec la suite de *Hudson River Bracketed*, *The Gods Arrive*, que Wharton projetait déjà d'écrire avant même de terminer le premier. En effet, la trame de *The Gods Arrive*, presque entièrement consacrée à la description de l'étiollement lent et irrémédiable de l'amour passionnel entre Vance Weston et Halo Tarrant nous rappelle à quel point le personnage d'écrivain est d'abord un être narcissique, qui cherche à plaire à autrui au point d'en perdre le sens des priorités. Pour Vance, qui prend sa force dans la reconnaissance, Halo se transformera vite en un boulet qu'il traîne dans son périple fastidieux vers la gloire éternelle. Puisqu'elle a depuis longtemps perdu sa qualité d'objet intouchable, elle n'a plus d'utilité. Pire, elle est souillée. Une fois atteinte, une fois possédée, la muse n'a plus de valeur et le lecteur s'aperçoit qu'elle a uniquement servi à propulser la carrière de l'écrivain et à lui ouvrir l'esprit..

Parallèlement au rôle qu'elle joue dans la construction de l'égo de l'artiste, la femme-muse sert également les besoins d'une narration cherchant à mettre de l'avant la personnalité paradoxale du héros-écrivain. Ce dernier, comme nous l'avons constaté à plusieurs reprises, est souvent incapable de s'avouer ses faiblesses de caractère, son hypocrisie, son côté manipulateur. D'une certaine manière, les personnages de femmes et d'amoureuses viennent donner accès au lecteur (par le biais narratif de la description psychologique en focalisation interne) à l'intériorité secrète du protagoniste. Par exemple, Percy Ray, dans *The World of Chance*, fantasme presque au point d'en perdre la raison sur une éventuelle relation amoureuse avec Pearl, la jeune femme distante qu'il aimerait séduire, dès l'abord une source d'inspiration intarissable. Contrairement à Vance Weston, aux charmes duquel Halo

¹¹³ Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. Op. cit., p. 419.

succombera, il ne conquerra jamais Pearl, mais la vision fantasmatique qu'il a de la jeune femme est du même ordre que celle projetée sur Halo par Vance : celle d'une muse idéalisée capable de le *rendre à lui-même* et extraire le meilleur de sa personnalité d'artiste. Pearl est d'autant plus méritoire (et angélique) qu'elle n'accepte pas l'amour offert par Ray. Ultimement rejeté par l'objet de son affection, confronté à son échec, il ne pourra toutefois pas s'empêcher de rêvasser à un projet potentiel d'histoire d'amour venant en quelque sorte calquer celle qu'on est en train de lire, démontrant à quel point le besoin de fiction signifiante du littérateur a préséance sur la réalité insignifiante de l'homme.

On retrouve un phénomène semblable avec Arturo Bandini, dans *Ask the Dust*. Les quarante ans qui séparent ce roman et *The World of Chance* viennent éclairer l'évolution des rapports hommes femmes dans la société américaine, mais la situation reste essentiellement la même. Là où Percy Ray était obséquieux, poli et bien élevé, Arturo Bandini devient méprisant, colérique et malappris, mais son obsession pour Camila est du même ordre : il la « compose » de loin en un idéal qui viendrait lui insuffler l'inspiration divine. Simultanément, Arturo « joue à l'écrivain » sans arrêt, mais jamais autant que lorsqu'il est avec Camilla, cherchant à la séduire de manière maladroite. Dès leur première rencontre, il la provoque et l'humilie, mettant de l'avant sa supériorité intellectuelle, croyant que ce genre d'attitude plaira à une fille comme Camilla Lopez. Feignant de l'ignorer, ridiculisant ses vêtements et ses chaussures, Arturo se conduit comme un jeune garçon puéril, tout en se projetant dans un scénario absurde dont il est le héros viril incontesté.

Il tentera ainsi, par une série de gestes très agressifs (passifs agressifs, pourrait-on dire), d'attirer l'attention de Camilla, allant même jusqu'à l'insulter et la complimenter dans la même phrase. Glissant une note à son endroit dans la revue de la côte Est où sa nouvelle *The Little Dog Laughed* a été publiée, Arturo permet au lecteur et à Camilla de voir à l'œuvre la complexité d'un ego d'artiste en train de prendre forme : « *Dear Ragged Shoes, You may not know it, but last night you insulted the author of this story. Can you read? If so, invest fifteen*

*minutes of your time and treat yourself to a masterpiece. And next time, be careful. Not everyone who comes into this dive is a bum*¹¹⁴. »

Pour Arturo, la jeune femme sert de miroir déformant lui permettant de se projeter en tant que romancier plus grand que nature à la face du monde intolérant qui le maltraite. Elle représente exactement ce qu'il cherche à conquérir, dans cette société qui l'empêche de récolter immédiatement les fruits de son labeur. Camilla représente cette population n'ayant pas encore reconnu le génie d'Arturo. Il *doit* posséder Camilla et la contrôler, la forcer à se rendre compte de la grandeur de Bandini, le prochain grand romancier américain. Et si cette possession doit passer paradoxalement par l'aveu au lecteur de la petitesse d'Arturo, qu'il en soit ainsi.

Aucune femme n'est à l'abri des caprices de l'écrivain, et nous verrons que le motif de la poursuite et de l'abandon de la muse reviendra sans cesse dans les romans de romanciers des décennies à venir. On constate la plupart du temps qu'en projetant la femme en face de lui comme un idéal de beauté et d'inaccessibilité, le romancier parvient (ou non) à transposer cette vision en matière littéraire, synonyme de ce qu'il désire au plus haut point : la reconnaissance de son talent (et par extension de sa personne) par autrui. Tant et aussi longtemps qu'elle reste lointaine et intouchable, la muse provoque l'inspiration, mais son pouvoir s'estompe si elle ose avoir une opinion franche : entrer dans la vie de l'homme qui écrit, avec ses défauts et ses lâchetés quotidiennes, signifie aussi courir le risque d'être brusquement rejetée par lui.

3.19 L'ARGENT

La période historique couverte par ce chapitre en est certes une de transition dans le statut social de l'écrivain aux États-Unis. Sous bien des aspects, il se met à exister, à s'inventer un métier. D'un point de vue économique, il a soudainement un poids sur l'échiquier culturel de la nation. Alors qu'il n'était qu'un « homme de lettres » pratiquant la

¹¹⁴ John Fante, *Ask the Dust. Op. cit.*, p. 39.

littérature dans un but pédagogique ou par pur dilettantisme (même s'il finissait exceptionnellement par « en vivre », comme James Fenimore Cooper), il se transforme en professionnel écrivant des livres dans le but non seulement de créer une œuvre transcendante, mais aussi d'en récolter les dividendes. Que cette transition vers un professionnalisme et une marchandisation de l'économie du livre se soit faite en parallèle avec l'avènement du modernisme et de ce que Mark McGurl a ingénieusement appelé le « novel art » (pour décrire le « roman artistique » issu de la tradition jamesienne¹¹⁵) est un des nombreux paradoxes de cette époque transitoire, alors que l'écrivain américain, héritier de Henry James et de Jack London, est devenu à la fois maître d'un art de plus en plus complexe et esclave de vulgaires considérations pécuniaires.

Ces auteurs du début du XX^e siècle, en train d'inventer le champ de la littérature américaine, avant que l'université ne s'en mêle en offrant un canon et une histoire littéraire à embrasser ou à renier, ont goûté à la misère d'un côté et à la gloire éphémère de l'autre. Leurs avatars fictionnels sont là pour le confirmer, alors que l'obsession de l'argent devient un thème central dans la quasi-totalité des romans d'écrivains inscrits au corpus, et ce dès le début du siècle. Mais s'ils sont pauvres et indigents à un moment où un autre de leur carrière, cela ne veut pas dire qu'ils le sont de la même façon ou pour les mêmes raisons.

Martin Eden, prototype de l'écrivain américain sérieux dont l'ambition littéraire est (théoriquement du moins) plus forte que le handicap social que constitue son passé, est né dans la pauvreté, mais n'y restera pas, parce qu'il saura mettre de côté ses idéaux de beauté ou de grand art afin d'offrir au public ce qu'il désire : comme Jo March l'avait fait avant lui (dans une abnégation toute protestante et pour « gâter » sa famille), il se « vendra » au plus

¹¹⁵ Voir à ce propos Mark McGurl, *The Novel Art : Elevations of American Art After Henry James*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 221 pages. Dans son ouvrage d'inspiration bourdieusienne, McGurl relie de façon éloquente impératifs économiques et impératifs artistiques afin d'illuminer quelques-uns des traits particuliers de la modernité littéraire aux États-Unis, à une époque où la culture de masse et la culture d'élite se sont rencontrés pour la première fois dans des univers romanesques d'une part ultra complexes et d'autre part obsédés par le « bas », « l'ordinaire », le « vulgaire » et l'« idiot » (l'exemple séminal de cette particularité du modernisme étant le monologue de Benjy dans *The Sound and the Fury*, de William Faulkner).

offrant en se répétant que l'argent accumulé avec ces vécilles servira à financer l'écriture d'un chef-d'œuvre, toujours planifié, mais jamais réalisé.

Martin doit trouver de l'argent rapidement, car il a décidé qu'il vivrait exclusivement de son écriture et de la vente de ses manuscrits aux magazines et autres organes de publication d'envergure nationale. Il a fait ce choix dans l'optique de séduire Ruth Morse et de convaincre la famille de cette dernière d'accepter leur union. J'insiste encore une fois sur le fait qu'il vit à une époque où il est possible d'avoir ce genre de réflexion et de prendre ce genre de décision. Devenir « écrivain », en 1909 à San Francisco, pour Martin Eden, paraît donc aussi respectable que devenir « avocat » ou « capitaine de navire » : c'est une fonction sociale, une profession que l'on exerce si on a le talent et le courage requis pour s'éduquer. La scène où Martin se questionne sur son avenir et reçoit une illumination, au moment où il revient d'un voyage en mer, est particulièrement éloquente de ce point de vue, et illustre bien le chemin parcouru par le romancier depuis l'époque de la Renaissance américaine. Devenir écrivain, pour Martin, est une possibilité *malgré tout*, malgré son bagage ouvrier, ses manières de matelot et son manque d'instruction. Il n'a pas à rougir devant quiconque puisque c'est l'effort et le mérite qui comptent, au final. L'Amérique ne cesse de le lui clamer haut et fort :

He was invincible. He knew how to work, and the citadels would go down before him. He would not have to go to sea again – as a sailor; and for the instant he caught a vision of a steam yacht. There were other writers who possessed steam yachts. Of course, he cautioned himself, it would be slow succeeding at first, and for a time he would be content to earn enough money by his writing to enable him to go on studying. And then, after some time – a very indeterminate time – when he had learned and prepared himself, he would write the great things and his name would be on all men's lips. But greater than that, infinitely greater and greatest of all, he would have proved himself worthy of Ruth¹¹⁶.

On n'aurait jamais pu lire ce genre de passage au XIX^e siècle, alors que l'immense majorité des écrivains exerçait une profession libérale *et* écrivait de la fiction dans ses temps libres. Une figure d'écrivain comme Martin Eden vient chambouler complètement cette

¹¹⁶ Jack London, *Martin Eden*. *Op. cit.*, p. 72.

image, même si sa vision relève plus de la pensée magique que d'une réelle prise de conscience, et même s'il côtoie des gens qui continuent à croire que rien n'a changé.

Mais si Martin doit trouver de l'argent, c'est surtout parce qu'il est pauvre comme Job. Contrairement à Vance Weston, devenu pauvre à cause d'une série de mauvaises décisions économiques, il est né dans ces conditions. Pour lui, l'attente est plus facile, dans la mesure où il ne peut pas descendre plus bas. Depuis l'enfance, Martin n'a jamais connu la relative aisance de quelqu'un comme Vance, ou encore Percy Ray, le jeune romancier créé par William Dean Howells. Il est fils d'ouvrier, s'est fait matelot très jeune et n'a aucune éducation. Son ascension sera difficile, certes, mais il est persuadé que la noblesse de ses objectifs l'aidera à surmonter les obstacles. Et ceux-ci se multiplieront : fatigue extrême, conditions de travail temporaire exténuantes, fuite en mer pour ramasser un peu d'argent, études nocturnes, longues et fastidieuses, etc.

Les situations sociales de Martin et de Vance sont presque opposées, mais elles se rejoignent à un moment précis : celui de la réalisation de l'ambition. Au moment de poser des gestes concrets pour arriver à leurs fins, les deux hommes expérimentent quelque chose de semblable. Pour Vance autant que pour Martin, il n'y a aucun doute sur le fait qu'écrire est un métier, une profession pour laquelle on peut être reconnu, et les deux vont durant plusieurs années subir les conséquences de cette conviction. Dans leur esprit, il est possible de conquérir le monde grâce à une fiction à la fois sophistiquée et populaire. Autour d'eux, les modèles se multiplient d'auteurs devenant riches et se transformant en personnalités publiques hautes en couleur; les maisons d'édition et les magazines littéraires font fortune et le marché du livre se porte à merveille. Martin s' imagine partir en mer sur sa propre embarcation, comme ces « other writers who possessed steam yachts¹¹⁷ » dont il entend parler. Très vite, il tombe dans une déprime profonde face au silence qu'il reçoit à l'envoi de ses manuscrits. Martin s'imaginait pourtant qu'écrire était une activité non seulement payante, mais profitable. Après avoir terminé un récit de voyage qu'il compte envoyer à la revue *The Youth's Companion*, il réfléchit ainsi : « At two cents a word, he calculated, that

¹¹⁷ *Ibidem.*

would bring him four hundred and twenty dollars. Not a bad week's work. It was more money than he ever possessed in one time. He did not know how he could spend it all. He had tapped a gold mine¹¹⁸. » Martin commence alors à dépenser virtuellement cet argent qu'il n'a pas et qu'il n'aura jamais (du moins pas avant plusieurs années de travail acharné). Sa déception sera grande quand il ouvrira finalement sa première lettre d'acceptation d'un manuscrit, sur lequel il a travaillé durant plusieurs semaines, accompagnée d'un chèque d'à peine cinq dollars.

De son côté, Vance Weston est certain d'avoir pris une excellente décision (sécuritaire, raisonnable), en signant un contrat de trois ans pour l'ensemble de ses écrits avec la revue *The New Hour*. Ses parents lui ont coupé les vivres depuis le mariage et il doit maintenant se débrouiller seul. Sa situation se dégrade cependant très rapidement. Vance a de la difficulté à atteindre les objectifs du contrat exigeant de lui une production stable de textes de fiction et de comptes-rendus journalistiques. Son inspiration romanesque en souffre et il arrive mal à conjuguer son statut d'écrivain et les exigences de la vie conjugale : payer ses dettes, payer les comptes, offrir une sécurité financière à son épouse. Pauvre, Vance le devient à partir du moment où il se lance corps et âme dans l'aventure très concrète de la littérature, dans laquelle il a une foi absolue. C'est sans surprise que dans son esprit les deux conditions en viennent à être intrinsèquement liées : être écrivain et être pauvre sont les deux faces d'une même posture. La fierté et l'orgueil s'ensuivent, alors que Vance arrive fatalement à identifier sa position sociale à une valeur suprême d'engagement artistique sérieux. Bien sûr, il s'est « vendu » à des intérêts pécuniaires, mais son incapacité à répondre aux attentes dans ces conditions est directement liée à son refus de se compromettre, elle est un gage de son intégrité. Même après le succès imprévu de son premier roman, écrit durant des heures volées à la nuit, alors que ses obligations contractuelles s'accumulent, il se retrouvera sur la corde raide, se balançant dangereusement entre les angoisses économiques et les rêves de probité artistique : « He had not complied, he had tried to stand on his feet, to defend his intellectual integrity. And where was he? What was he? The flattered and envied author of the newest craze, a successful first novel; yet in himself an unhappy powerless creature, poor, hungry, in

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 75.

debt, the bewildered bonds slave of the people he despised, the people who sacrifice everything and everybody to getting on¹¹⁹. »

Jusqu'à ce qu'il soit trop tard, il restera intraitable sur ses valeurs esthétiques et fantasmera un roman grandiose au lieu de produire les brouilles qu'on exige de lui. À la dernière minute, pris à la gorge, Vance se verra finalement obligé de mettre de côté ses principes et d'aller proposer ses services de publicitaire à son rival amoureux des premières heures, malgré son manque total d'expérience dans le domaine. En effet, il se rendra aux bureaux de l'ancien prétendant de Laura Lou, Bunty Hayes, un entrepreneur qui a fait fortune récemment, afin de lui demander du travail. Confronté à la maladie de Laura Lou, à l'immense poids économique que représente d'obligation de payer pour la faire soigner, le jeune homme devra se rendre à l'évidence que l'art doit passer en second.

Devant lui se dresse l'ensemble de ce qu'il en est venu à détester depuis qu'il s'est investi dans l'écriture de fiction : le démon du commerce sans âme, sans passion, qui exploite les littéraires au cœur pur. Mais il sait qu'il n'a plus le choix :

In a flash he pictured his plight if he let his disgust get the better of him and turned away from this man's coarse friendliness. After all, it was not Hayes the man who disgusted him any longer, but the point of view he represented; and what business had a fellow who didn't know where to turn to his next day's dinner to be squeamish about the aesthetic differences? He swallowed quickly, and said : "Fact is, I thought perhaps you might be willing to take me on in your advertising department"¹²⁰.

Évidemment, le fait que Vance soit obligé de se tourner vers le monde de la publicité et du travail rémunéré ne rend pas son histoire inédite dans la littérature américaine. C'est plutôt sa *résistance* si entêtée, par idéal artistique, mise en scène d'une manière plus qu'éclairante par Wharton qui est inédite.

C'est sur le modèle de ces romanciers intransigeants et sûrs de leurs capacités que la génération suivante, celle des années trente, va s'appuyer afin de se construire une identité

¹¹⁹ Edith Wharton, *Hudson River Bracketed*. *Op. cit.*, p. 410-411.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 509.

littéraire en pleine crise économique. Arturo Bandini, lui, ne pensera même pas à travailler : pour lui, la pauvreté est déjà une condition *sine qua non* de la posture du romancier américain. Le romancier, pour Arturo, deviendra riche et puissant, mais seulement une fois son talent reconnu à sa juste valeur, *après* avoir souffert de l'incompréhension et du mépris. Une fois atteinte la gloire tant attendue, une fois *découvert*, il pourra se remémorer avec un certain plaisir (et les raconter dans un roman, pourquoi pas?) ses années de détresse et d'indigence, durant lesquelles tout le monde semblait conspirer contre lui.

Arturo Bandini, the novelist. Income of his own, made it writing short stories. Writing a book now. Tremendous book. Advances notices terrific. Remarkable prose. Nothing like it since Joyce. Standing before Hackmuth's picture, I read the work of each day. I spent whole hours writing a dedication : To J. C. Hackmuth, for discovering me. To J. C. Hackmuth, in admiration. To J. C. Hackmuth, a man of genius. I could see them, those New York critics, crowding Hackmuth at his club. You certainly found a winner in that Bandini kid on the coast. A smile from Hackmuth, his eyes twinkling¹²¹.

Passage obligé donc, certes, mais épreuve difficile, qui marque l'imaginaire de façon indélébile. Bandini est si mal en point à certains moments qu'il se résout au vol et au mensonge crapuleux. Ses scrupules, son catholicisme refoulé, son automartyrisation se mêlent dans son esprit jusqu'à lui faire perdre les notions d'honneur et d'intégrité. Dans une lettre à sa mère, il fausse les données, se fait rassurant quant à son avenir, et tente par la même occasion de lui soutirer un ou deux billets. Les scènes de désespoir de l'écrivain, seul dans sa chambre d'hôtel miteuse, attendant la réponse des éditeurs, sont d'une intensité violente qui n'existait pas jusqu'alors dans la littérature américaine. Fier héritier de Martin Eden, Arturo Bandini se fera lui-même ou ne se fera pas, sur les seules bases de son ambition et de son intellect. Seulement, Martin n'avait pas la colère et l'impatience qui caractérisent Arturo.

La publication de *Ask the Dust* marque un autre point de rupture important avec ses prédécesseurs dans le corpus du roman de romancier. Contrairement à Wharton, à Howells, et à London, qui comme Hawthorne, Melville ou Alcott avaient déjà produit une œuvre

¹²¹ John Fante, *Ask the Dust*. *Op. cit.*, p. 113.

conséquente, John Fante crée le personnage de Bandini dès le début de sa carrière. Le discours sur l'écrivain s'en voit donc modifié : *Ask the Dust* est une œuvre se moquant des travers de l'artiste, certes, mais ne pouvant se permettre la distance, le détachement affecté par les autres romans. Il existe donc une grande part de revendication dans l'appel désespéré à la reconnaissance que constitue le roman de Fante.

C'est dans un mélange d'autodérision et de provocation que la stratégie narrative du livre se déploie, alors que Fante crée le prototype, repris par des dizaines d'autres, du « premier roman » dont le protagoniste est un romancier incompris, pour qui la pauvreté n'est qu'une étape à franchir vers l'immortalité et la postérité. Ce pauvre jeune homme se gavant d'oranges trop mûres, et parfois de bananes si on lui a fait crédit chez l'épicier, idéaliste à la fois puéril et dangereusement ambitieux, portrait nouveau de l'écrivain affamé, est là pour rester. Désormais, il parlera fort et réclamera voix au chapitre, en tentant d'étouffer les gargouillements incessants de son ventre vide.

3.20 ENTRE LA CONSOLIDATION DE LA POSTURE ET L'ÉTIOLEMENT DE LA REPRÉSENTATION

Ces romanciers de l'avènement de la modernité industrielle et artistique, qu'ils soient le « romantique », l'« individualiste », le « fuyard », apparaissent encore dans des romans du code se déployant autour de la dynamique d'un champ littéraire en construction. Jeux de pouvoir, capital symbolique, étanchéité et perméabilité des classes sociales, etc., sont les enjeux véritables au cœur de ces œuvres illuminant les rôles nouveaux que l'écrivain est en train d'assumer dans l'espace public et dans le discours social.

Après deux chapitres et plusieurs figures explorées, à quoi « sert » le romancier fictif? Quelle stratégie narrative met-il de l'avant? On l'a bien vu, pour la plupart des écrivains ce personnage, à la fois près et loin d'eux-mêmes, caricature de leurs travers narcissiques et portrait fidèle de leurs ambitions de jeunesse, occupe surtout une fonction autocritique. Le personnage du romancier a en effet été utilisé presque exclusivement dans une optique critique mettant de l'avant les défauts et la puérilité dont font preuve bon nombre de jeunes

auteurs. Obnubilés par une gloire qui ressemble à un mirage, piégés par de mauvaises décisions amoureuses et économiques, écrasés sous le poids de leur propre égocentrisme, ils sont de véritables cobayes pour leurs créateurs et créatrices respectifs, qui ne font qu'une bouchée d'eux.

Cette tendance au dénigrement du personnage se produit à des degrés différents dans les romans, et la fausse modestie et l'autocritique n'ont pas la même portée chez tous les écrivains. On la constate particulièrement chez William Dean Howells, chez Jack London, et beaucoup plus tard, chez John Fante, pour qui la distance entre la narration et le personnage est éminemment réduite par l'utilisation de la première personne et la proximité de la posture de l'auteur et de celle de sa représentation dans le roman. Ce ne sont pas tous les créateurs de romanciers fictifs qui cherchent à mettre en lumière la complexité de leur propre personnalité littéraire, en jouant finement sur la frontière de l'autoreprésentation et de la caricature.

Thomas Wolfe, par exemple, montre qu'il existait encore en pleine modernité, dans les années trente, des écrivains incapables de détachement ironique par rapport à leur œuvre. La posture de Wolfe était légèrement anachronique, puisqu'elle flirtait avec une glorification de la figure de l'artiste en maître et porteur de la Vérité, en Prométhée sacrifié par la masse, une forme de discours qui devenait insoutenable dans ce monde extrêmement perturbé. L'Amérique décrite par Thomas Wolfe dans *You Can't Go Home Again*, telle que traversée par le romancier génial George Webber, est bel et bien aux prises avec la pire crise sociale et économique de son histoire, mais on y reste protégé des chamboulements par la foi inébranlable en une promesse à venir. Les perturbations y sont habilement *décrites*, et *analysées* comme des problèmes à résoudre par l'esprit profond de l'artiste auquel rien ne résiste. Comme George le dit lui-même à la fin du roman, *nous sommes perdus ici en Amérique, mais je crois que nous nous retrouverons*. Parce que l'Amérique, poursuit-il, est d'abord un ensemble de gens qui méritent de vivre et de s'épanouir, il n'a aucun doute sur l'avenir et l'après-crise. Cette détresse n'est pas vaine : elle aura servi de leçon à une Amérique qui doit voir plus grand, plus loin encore. Cela peut sembler paradoxal, mais à trop vouloir dire de façon élégante et grandiose les tensions américaines de son époque, Wolfe a oublié de les montrer à son lecteur.

Malgré l'anachronisme de Wolfe, on retrouve cette métaphore de la grandeur et de la déchéance de la nation, du destin d'une Amérique à la fois ambitieuse et perdue, dans l'instabilité narrative et le détachement ironique affichés par la plupart des romans de romanciers. Comme on l'a constaté à plusieurs reprises, le métier d'écrivain lui-même, sa consolidation (à travers les regroupements, les écoles de pensée, la formation d'académies, la remise de prix littéraires, l'étude universitaire, etc.) en regard d'une fulgurante modernisation des techniques de diffusion et de marchandisation de la littérature, est un excellent point de repère pour observer les changements plus larges qui ont cours dans la société, parallèlement à la fiction. En ce sens, le roman de l'écrivain tel qu'il s'est développé de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années trente, illustre l'évolution du statut de l'écrivain dans la société et, de façon plus large, la complexification de l'identité américaine. Par exemple, le motif de la revendication d'une voix permet à de nouveaux acteurs d'apparaître sur le devant de la scène, créant une mosaïque culturelle inédite. En se constituant en métier, en profession, l'acte d'écriture a aussi ouvert ses portes (non sans difficultés et tensions, comme on l'a vu avec Carl Van Vechten, entre autres) à une partie de l'Amérique restée muette trop longtemps.

Il ne s'agit pas ici de prétendre que les changements sociaux arrivent spécifiquement par le truchement d'une voix romanesque revendiquée bruyamment par les minorités, mais de bien cerner la façon dont ces changements sont relayés par la fiction et le contexte social dans lequel elle apparaît. Revenons pour finir sur deux visions de soi en tant qu'Américain et en tant qu'artiste, composées presque au même moment, par deux citoyens aussi différents que Thomas Wolfe et John Fante, à la limite chronologique de l'époque analysée dans ce chapitre. Dans le coin droit, George Webber, fils d'une longue lignée protestante de la Caroline du Nord, analysant l'Amérique et ce qu'elle représente dans l'imaginaire pour y puiser les germes de son inspiration, forcé de se retirer de la haute société par intégrité artistique :

Yes, that was it! That was the answer! That was the very core of it! Could he as a novelist, as an artist, belong to this high world of privilege without taking upon himself the stultifying burden of that privilege? Could he write truthfully of life as he saw it, could he say the things he must, and at the same time belong to this world of which he would have to write? Were the two things possible? Was not this world of fashion and of privilege the deadliest enemy of art and truth? Could he belong to one without forsaking the other? Would not the very privilege that he might gain

from these, the great ones of the city, come between him and the truth, shading it, tempering it, and in the end betraying it? And would he then be any different from a score of others who had let themselves be taken into camp, made captive by false visions of wealth and ease, and by the deadly hankering for respectability – that gilded counterfeit which so often passes current for the honest coin of man's respect?

That was the danger, and it was real enough¹²².

Et dans le coin gauche, Arturo Bandini, fils d'immigrants italiens catholiques, rejeté par ses pairs à l'adolescence par xénophobie, n'arrivant pas à trouver d'autre solution pour gravir les échelons de l'Amérique que de rabaisser les autres. Lorsque Camilla Lopez lui demande de lire les histoires de son ami Sammy, Arturo exulte et compose une lettre de « critique » proprement injurieuse :

Dear Sammy :

That little whore was here tonight; you know, Sammy, the little Greaser dame with a wonderful figure and a mind of a moron. She presented me with certain alleged writings purportedly written by yourself. Furthermore she stated the man with the scythe is about to mow you under. Under ordinary circumstances I would call this a tragic situation. But having read the bile your manuscripts contain, let me speak for the world at large and say at once that your departure is everybody's good fortune. You can't write, Sammy. I suggest you concentrate on the business of putting your idiotic soul in order these last days before you leave a world that sighs with relief at your departure. I wish I could honestly say that I hate to see you go. I wish too that, like myself, you could endow posterity with something like a monument to your days upon this earth. But since this is so obviously impossible, let me urge you to be without bitterness in your final days. Destiny has indeed been unkind to you. Like the rest of the world, I suppose you too are glad that in a short time all will be finished, and the ink spot you have splattered will never be examined from a larger view. I speak for all sensible, civilized men when I urge you to burn this mass of literary manure and thereafter stay away from pen and ink. If you have a typewriter, the same holds true; because even the typing in this manuscript is a disgrace. If, however, you persist in your pitiful desire to write, by all means send me the pap you compose. I found at least you are amusing. Not deliberately, of course¹²³.

¹²² Thomas Wolfe, *You Can't Go Home Again*. Op. cit., p. 206.

¹²³ John Fante, *Ask the Dust*. Op. cit., p. 118-119. [L'auteur souligne]

Qu'ont en commun ces deux identités? Pas grand-chose, à part leur profonde association à une américanité qu'ils semblent réclamer pour leur compte, au détriment d'une certaine vision qui n'est pas la leur. Ils partagent également une conception du statut de l'écrivain de fiction qui a évolué, depuis Melville, Alcott et Howells, vers un professionnalisme proche d'une forme d'indépendance morale et pécuniaire longtemps souhaitée : il a des responsabilités, mais aussi des droits. Le romancier est celui qui, d'un côté, *doit* dire ce qu'il porte en lui et, de l'autre, celui qui *peut* dire ce qui lui plaît.

Cette consolidation de l'identité sociale du romancier ira de pair, dans les prochaines décennies, avec une complexification constante – voire un éclatement presque complet – de sa représentation figurée dans les œuvres. Les nombreux *romans du code*, axés sur les mécanismes du champ littéraire et l'interaction entre ses acteurs, côtoieront des livres de pure expérimentation, nobles et/ou obscurs représentants de ce que André Belleau n'a jamais eu le temps de bien définir, c'est-à-dire les *romans de l'écriture*. Inspirés par des tensions sociales exacerbées dans l'espace public ainsi que par les dilemmes inhérents à la publication et au succès espéré, ces livres viendront symboliser de manière plus qu'éloquente une Amérique plurielle.

CHAPITRE 4

DE LA SÉGRÉGATION AU FÉMINISME : LE PARCOURS DE L'ENGAGÉ (1941-1971)

His grasp of American problems was based still in the 1940's. It was 1960 now. In twenty years problems had changed several times; views had been altered or beaten out of shape into new ones; indignation and anger had come to maturity. Harry had missed all the subtle changes which usually tended to be, in later analysis, the important ones.

John A. Williams, *The Man Who Cried I Am*, 1967¹

Il y a de ces moments charnières semblant porter en eux, de notre point de vue contemporain et déformé par l'enthousiasme du chercheur, l'ensemble des conflits et des tensions d'une société, alors qu'il est difficile de ne pas voir la ligne du temps se briser dans un *avant* et un *après*. Le début des années quarante est un de ces moments, et je me permettrai, en guise d'introduction à ce chapitre tournant autour de la figure de l'« engagé² »

¹ John A. Williams, *The Man Who Cried I Am*. New York, The Overlook Press, 2004 [1967], p. 291.

² Fortement polysémique, le terme renvoie évidemment à Jean-Paul Sartre, qui en a fait la pierre angulaire de sa question *Qu'est-ce que la littérature?* dans les années 1940, et transite par la sociologie de la littérature de Robert Escarpit (*La littérature et le social*, 1970). L'engagé, ici, est cet écrivain fictif qui, pas nécessairement au plan purement politique, est « embarqué », comme le dit Sartre, dans la littérature en tant que moyen de communication entre un créateur et son environnement social, posant le problème épineux de l'autonomie de l'art et du texte. À une époque particulièrement propice aux changements sociaux, durant laquelle l'Amérique s'est profondément remise en question, et durant laquelle l'institution littéraire s'est consolidée pour devenir de plus en plus efficace sur les plans des échanges commerciaux, l'écrivain engagé n'est pas uniquement un « combattant » ou un « rebelle », comme on le verra, il peut aussi être littéralement (et paradoxalement) un « employé », au service de l'université ou même d'un conglomérat médiatique. C'est cette double posture, pouvant sembler contradictoire, qui rend cette figure intéressante ici.

et de sa contrepartie le « désengagé », un détour destiné à illustrer la complexité du milieu littéraire américain dans une des périodes les plus fécondes et les plus déterminantes de son histoire.

Quelques mois avant l'attaque japonaise sur la base navale de Pearl Harbor, le sept décembre 1941, précipitant l'entrée en guerre des États-Unis, le livre d'un professeur de Harvard est publié à Oxford. Somme de travail colossale d'une grande érudition, *American Renaissance; Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, de Francis Otto Matthiessen aura une influence incalculable au fil des décennies suivantes, non seulement sur la façon de lire et d'étudier les origines de la littérature américaine, mais aussi sur la façon dont les écrivains pourront désormais s'identifier à une tradition « indigène » et la revendiquer sans sourciller. C'est peu dire que l'expression « American Renaissance » fera école. Jamais aussi éloquemment définie et délimitée, bien qu'elle ait été explorée auparavant par des critiques comme Van Wyck Brooks et Vernon Parrington³, la fameuse « renaissance Américaine », que Matthiessen fixe entre 1850 et 1855, est une période de grande effervescence voyant apparaître les chefs-d'œuvre du quintette « transcendentaliste » composé d'Emerson, de Thoreau, de Hawthorne, de Melville et de Whitman. Ces figures imposantes (que la culture n'a pas reconnu à leur juste valeur de leur vivant), à la fois rebelles et aliénées, pleinement de leur époque mais également intemporelles, ont véritablement changé le paysage de la nation en faisant renaître l'Amérique sur le plan imaginaire. Matthiessen affirmait d'entrée de jeu qu'il s'agissait bel et bien d'un « re-birth », du moins du point de vue de ces auteurs, ces « representative men » : « Not as a re-birth of values that had existed previously in America, but as America's way of producing a renaissance, by coming to its first maturity and affirming its rightful heritage in the whole expanse of art and culture⁴. »

³ Mentionnons également les *Studies in Classic American Literature*, de D. H. Lawrence, publiées en 1923, qui ont participé à la conception du concept de « renaissance », en s'intéressant à l'aspect fondateur de l'œuvre de Melville, Hawthorne et Whitman, entre autres.

⁴ F. O. Matthiessen, *American Renaissance. Op. cit.*, p. vii.

Selon Sacvan Bercovitch, avec *American Renaissance* Matthiessen est arrivé à lier « art » (au sens d'un groupe restreint de chefs-d'œuvre) et « expression » (au sens de discours représentatifs illuminant leur culture et leur époque), à travers l'expérience d'hommes singuliers ayant combattu pour faire correspondre leur idéal démocratique avec la promesse vivante que représentait l'Amérique comme projet. Peu d'efforts critiques ont eu autant d'impact sur l'autodéfinition d'une tradition littéraire : « Matthiessen's work set the terms for discussing the American literary tradition; it provided a canon of classic texts; and it inspired the growth of American literary studies in the United States and abroad⁵. »

C'est le destin double des grands livres d'être si influents qu'il faudra un jour s'attaquer à eux jusqu'à les déconstruire afin de sortir de l'ombre imposante qu'ils ont projetée. En fixant le canon littéraire Américain et ce qu'on a appelé dès lors ses textes classiques, délaissant pour de bon la « genteel tradition » qui avait dominé le corpus (représentée par Longfellow, Whittier, Wendell Holmes, entre autres) au profit de Melville, Hawthorne, etc., Matthiessen a presque « inventé » la littérature américaine à lui seul, et ce dans un contexte où les États-Unis avaient grandement besoin de s'affirmer comme puissance mondiale autrement que par la domination économique et industrielle. S'il ne l'a pas inventé, il a fortement participé à sa légitimation et par la suite à sa mythification, permettant l'apparition d'une forme de consensus dans les études littéraires américaines s'étant maintenu jusqu'aux « Culture Wars » de la fin des années soixante, durant lesquelles les départements d'anglais des universités se sont entre-déchirés en découvrant les angles morts d'une vision historique et esthétique comme celle de Matthiessen, où cinq « Dead White Males » créaient une tradition littéraire⁶.

⁵ Sacvan Bercovitch, « The Problem of Ideology in a Time of Dissensus », *The Rites of Assent. Op. cit.*, p. 353.

⁶ Pour un bon résumé des polémiques entourant l'héritage de *American Renaissance*, voir l'essai « Whose American Renaissance », dans Frederick Crews, *The Critics Bear it Away : American Fiction and the Academy*. New York, Random House, 1992, p. 16-46. Crews retrace de façon critique le sort réservé au classique de Matthiessen par ceux et celles qu'il appelle les « New Americanists » (Sacvan Bercovitch en tête), formés dans les années soixante, s'étant opposés vivement au consensus libéral dominant les études littéraires américaines durant la période entourant la Seconde Guerre mondiale.

Nul ne doute que l'époque réclamait ce travail d'exégète offert par Matthiessen, pourtant. Pendant que de l'autre côté de l'Atlantique la France tombait et qu'aux États-Unis les discours prohitlériens et pacifistes de Charles Lindberg et de groupes comme America First et le German American Bund se faisaient de plus en plus virulents, *American Renaissance* venait clarifier sans ambiguïté la manière dont ces cinq grands hommes étaient d'abord des « Américains » avant d'être simplement des « écrivains ». Matthiessen expliquait comment s'articulaient à l'intérieur de leur œuvre les valeurs profondément américaines de tolérance et de rébellion, de spiritualité et de scepticisme, de révolution et de démocratie : « The one common denominator of my five writers [...] was their devotion to the possibilities of democracy⁷. » Mais, toujours selon Matthiessen, ils étaient également des hommes profondément sceptiques, anxieux, et critiques des institutions et des idéologies. Rebelles inquiets, ces poètes et romanciers conscients du mal en chacun de nous criaient « No! In thunder » à l'hypocrisie ambiante. Indéracinable, puisqu'elle a donné suite à tant d'images fortes et à tant d'analyses critiques, cette vision domine encore l'imagination de plusieurs professeurs et étudiants en lettres intéressés par la littérature américaine, et ce partout dans le monde.

Éminemment complexifiée par l'ouverture du canon sur les littératures des minorités, la vision de Matthiessen n'a jamais été réduite à néant, loin de là. Si on ne peut penser aujourd'hui la période sans la contribution d'Emily Dickinson, d'Harriett Beecher Stowe ou de Frederick Douglass, l'idée fondamentale d'une « renaissance » demeure, celle d'un moment historique faisant basculer la culture dans cette direction précise qu'on continue à considérer comme typiquement américaine : celle de l'écrivain révolté réclamant justice au nom d'une Amérique fantasmée.

Le mythe de l'écrivain rebelle et aliéné allait être confirmé, en ce début d'implication américaine dans la Seconde Guerre mondiale, avec la publication en 1942 de l'essai d'histoire littéraire *On Native Grounds*, d'Alfred Kazin. Écrit sur une période de six ans,

⁷ F. O. Matthiessen, *American Renaissance. Op. cit.*, p. ix.

alors qu'il était dans la jeune vingtaine, le livre de Kazin reprend et confirme les propositions de Matthiessen en les faisant résonner jusque dans le présent :

Who is there to deny that the very fame of American writing in the modern era rests upon a tradition of enmity to the established order, more significantly a profound alienation from it? Modern American literature was born in protest, born in rebellion, born out of the sense of indirection which was imposed upon the new generations out of the realization that the old formal culture [...] could no longer serve⁸.

À partir des années 1890 (durant lesquelles William Dean Howells s'est intéressé aux thèses socialistes), Kazin trace le destin flamboyant de la littérature des États-Unis à la manière d'un grand roman de la dissension, où les figures se succèdent et n'ont en commun que leur profonde soif de justice et de vérité : « There is a terrible estrangement in this writing, a yearning for a world no one ever really possessed [...] »⁹

Le livre de Kazin est l'un des plus marquants de la critique littéraire américaine en ce qu'il a permis, comme celui de Matthiessen l'avait fait auparavant avec les textes classiques, de légitimer l'entreprise romanesque de dizaines d'écrivains en la plaçant dans un grand récit contextuel et téléologique où leur quête devenait significative : de Howells à Steinbeck, de James à Wolfe, l'aventure de la fiction américaine est ici mise en perspective à la lumière d'un projet grandiose dépassant le champ de compétence de chacun de ces auteurs pris pour et en lui-même et créant, par extension, une « littérature nationale » forte, alignée sur un but commun.

Comme *American Renaissance*, l'ouvrage de Kazin allait devenir un classique instantané et contribuer à l'expansion des études littéraires américaines dans le reste du monde, tout en créant une réaction épidermique chez les générations suivantes de chercheurs. Bien des questionnements allaient surgir quant à sa méthodologie et ses choix nécessairement considérés comme idéologiques. En effet, sur quelque cinquante écrivains lus, analysés et scrutés par Kazin, à peine deux sont des femmes (Edith Wharton et Ellen Glasgow), sans

⁸ Alfred Kazin, *On Native Grounds*. New York, Anchor Books, 1956 [1942], p. 22.

⁹ *Ibid*, p. xi.

parler de l'absence complète de la littérature afro-américaine. L'expression même utilisée dans le titre (« on native grounds ») allait être lue comme une offense du point de vue des Premières Nations, dont les artistes et autres figures culturelles n'apparaissent pas dans le grand récit que Kazin raconte. Si Kazin s'exprime avec la verve, la passion et l'éloquence d'un jeune érudit cherchant à laisser sa marque non seulement dans le milieu académique¹⁰, mais également dans cette société au demeurant inclusive et ouverte, il est clair à la relecture de *On Native Grounds* que plusieurs groupes sociaux allaient avoir bien des réserves face à cet aréopage de « WASP » occupant l'espace littéraire.

Ces deux ouvrages m'intéressent surtout pour leur statut de classiques malmenés par la postérité, démontrant bien à quel point la pensée symbolique aux États-Unis s'est développée dans un aller-retour constant entre les phénomènes de l'inclusion et de l'exclusion. Comme nous le verrons au cours de ce chapitre, un des principaux mythes entourant la création littéraire aux États-Unis consiste à croire en la force de la plume pour changer les choses, alors que l'idéologie américaine se nourrit à même cette croyance, en faisant sa principale caractéristique. À preuve, entre les années 1940 et 1970 l'Amérique est entrée dans une des ses phases les plus violentes et les plus contestataires, et le pays est parvenu en quelques décennies à récupérer l'ensemble des discours d'opposition et à en faire le symbole d'une véritable américanité. Cette période riche ayant vu se succéder le début de la guerre froide, les luttes pour les droits civiques, les manifestations contre la guerre du Vietnam, ainsi que le développement d'un discours féministe sera donc la trame de fond des pages qui suivent. Comme nous le verrons, plusieurs romans de romanciers préféreront toutefois s'éloigner d'une représentation directe des conflits d'ordre sociopolitique, inversant de cette manière l'image typique de l'artiste engagé, et dessinant un portrait inusité du rapport à l'identité américaine dans un milieu littéraire dont les conventions deviennent de plus en plus figées.

¹⁰ À ce titre, il est à noter que *On Native Grounds* est le premier ouvrage du genre à intégrer une évaluation non seulement de la fiction aux États-Unis, mais aussi de ce qui s'est dit sur elle dans les cinquante dernières années. En effet, deux longs chapitres de l'ouvrage de Kazin sont consacrés à la critique littéraire et à l'analyse de grands noms comme Van Wyck Brooks, Granville Hicks, Vernon Parrington, Lewis Mumford, et les fameux New Critics qui étaient très importants dans les universités à l'époque où le livre est paru.

De ce mythe fondateur s'appuyant sur la rébellion, mis de l'avant par Matthiessen et Kazin grâce à l'expérience d'hommes singuliers, et qui a tant circulé dans les universités et dans les fictions par la suite, il faut souligner l'apparente contradiction entre le désir de cohésion supposé par la création d'un récit national et le profond besoin de dissension qui caractériserait l'écrivain. L'Amérique devient dès lors un espace imaginaire impossible, paradoxal, où le consensus national se nourrit de la dissension qu'il suscite. Plus : c'est ce qui le caractérise, ce qui le définit. La définition de l'Amérique, que ce soit lors de la renaissance de 1850 ou à l'époque des grandes manifestations communistes des années trente, se trouve dans l'accumulation de ces petites révolutions que sont les grandes œuvres littéraires, indignées, révoltées ou aliénées, ce qui permet au discours dominant et à la *doxa* de récupérer la rébellion ou le discours oppositionnel à son compte comme un symbole de la liberté. D'une certaine façon le rebelle (le révolutionnaire, voire le hors-la-loi), *est* l'Amérique puisqu'il est le « self-made-man » par excellence.

Ce paradoxe n'est pas nouveau, et il n'a pas été inventé par Matthiessen et Kazin, qui ne font que l'explicitier avec brio; il suffit de se souvenir de l'intérêt du public pour des figures de criminels comme Jesse James, dans les années suivant immédiatement la Guerre de Sécession pour s'en convaincre. Ainsi fonctionne l'idéologie dominante, aux États-Unis, qui se nourrit de sa propre opposition et parvient à *inclure* la dissension dans son récit officiel.

Ce n'est pas qu'anecdotique de constater la tension constante entre exclusion et inclusion dans ces deux ouvrages d'une qualité exceptionnelle. Matthiessen et Kazin ont publié des études ayant fait école. Pourtant, eux-mêmes se trouvaient exclus dans une certaine mesure du grand récit national. L'homosexualité de Matthiessen et le judaïsme de Kazin les situaient l'un et l'autre dans des « traditions » culturelles qui ne seraient révélées (et incluses) que quelques décennies plus tard et qui, pour le moment, étaient pour eux de véritables angles morts. À titre d'exemple, l'homoérotisme présent (ou non) dans la correspondance entre Melville et Hawthorne n'est pas abordé par Matthiessen¹¹, et Kazin

¹¹ « [According to Jonathan Arac,] as a closet homosexual in an age when his career would have been shattered by disclosure, Matthiessen was helpless to reveal his fervent, erotically based kinship with the one authentic egalitarian in his "Renaissance," Whitman. Indeed, he explicitly disavowed it,

privilège bien sûr l'œuvre revendicatrice de romanciers comme James T. Farrell, Upton Sinclair et John Steinbeck sans s'arrêter sur celle d'Abraham Cahan, de Daniel Fuchs, ou de Henry Roth. Leur aliénation particulière n'entrait pas dans la définition que Kazin tentait d'établir.

Dans les romans qui vont suivre, les personnages d'écrivains seront déchirés entre le besoin d'appartenance à une culture cohésive pleine d'espoir et d'idéal et la frustration bien réelle d'être la plupart du temps des hommes ou des femmes invisibles, ou des créateurs prisonniers d'une structure éditoriale refusant de les considérer à leur juste valeur. Bien sûr, la frustration se jouera à plusieurs niveaux et ne sera pas nécessairement politique au sens restreint du terme. Qu'il s'agisse d'écrivains consacrés comme James Baldwin ou d'autres moins connues comme Grace Metalious, ils ont créé des personnages aux prises avec des questionnements identitaires extrêmement féconds qui méritent d'être examinés en détail. Dans le roman de l'écrivain, l'engagement ne se trouve pas nécessairement là où on l'attendait.

4.1 SE FAIRE AMÉRICAIN? L'IDENTITÉ MULTIPLE DE NABOKOV

En 1941, l'année où Matthiessen dotait l'Amérique littéraire d'une origine puissamment ancrée dans l'imaginaire transcendantaliste et individualiste d'Emerson et de Thoreau, un écrivain à peine débarqué sur les berges du Nouveau Monde publiait son premier roman en anglais, posant la question de l'identité d'une manière originale et inédite. Vladimir Nabokov, possiblement le romancier le moins « engagé » imaginable, fuyant un Paris trop dangereux pour lui et sa femme, venait d'arriver en Amérique.

Écrit à Paris (selon la petite histoire dans les cabinets d'une minuscule chambre), mais publié par les éditions New Directions récemment créées par James Laughlin, *The Real Life of Sebastian Knight* est une (ré)invention littéraire dans tous les sens du terme. Loin d'être à

alluding aversively to "a quality vaguely pathological and homosexual" marring a stanza from *Leaves of Grass*. » [Frederick Crews, « Whose American Renaissance ». *Op. cit.*, p. 27.]

proprement parler un roman américain, c'est pourtant le livre qui prélude à la vie américaine de Nabokov et qui l'introduit dans les milieux littéraires, servant de porte d'entrée, sinon vers le succès, du moins vers une certaine reconnaissance du milieu universitaire, où il trouvera bien vite un poste d'enseignement.

Même si *Sebastian Knight* n'est pas l'exploration de l'expérience américaine que seront les romans suivants comme *Pnin*, *Lolita* et *Pale Fire*, il reste la première offrande de Nabokov à un lectorat anglophone, sa première tentative de s'inscrire dans un corpus autre que celui de son identité première; tentative qui lui permet justement de mettre en scène un écrivain russe ayant choisi d'écrire en anglais. Comme dans le reste de son œuvre, les réponses ne s'offrent pas facilement au lecteur et il serait absurde de lire le roman comme une autobiographie déguisée, bien que plusieurs éléments de la vie (ou de la pensée) de Nabokov se retrouvent à peine modifiés dans le récit de la vie de Knight tel que rapporté par son demi-frère, le narrateur-auteur V. Néanmoins, le simple fait de pouvoir lier, au-delà de leur biographie respective, le projet esthétique et identitaire de Knight et celui de Nabokov, d'y voir des similitudes et des recoupements (surtout dans la mesure où l'énonciation transige par cet « autre » rapporteur plus ou moins fiable qu'est V.), est loin d'être sans intérêt.

Nabokov ne détestait rien autant que ces lecteurs et critiques professionnels (ceux à tendance psychanalytique en particulier) essayant sans cesse de lier l'œuvre à la vie et d'analyser les symboles présents dans le texte pour en tirer des révélations psychologiques sur l'auteur. Mais cela n'empêche pas V., et même dans une moindre mesure Sebastian Knight lui-même, pour le peu qu'on sait de lui, de partager cette opinion, ce qui démontre déjà une forme d'autoréflexion à l'œuvre dans le texte. La possibilité n'est pas exclue non plus de voir dans les constants dédoublements de l'univers nabokovien une forme, non pas d'autobiographie *per se*, mais de métadiscours oblique et obsessif sur l'autobiographie, l'identité problématique et les multiples visages d'une même personnalité.

En fait, l'œuvre entière de Nabokov, en s'inscrivant parfaitement dans ce que Mark McGurl appelle le processus autopoétique de la réflexivité moderne¹², occasionne ce genre de commentaire puisqu'elle joue constamment sur la ligne fine entre le vrai et le faux. En refusant consciemment (et explicitement) la « naïveté » d'une simple « suspension de l'incrédulité », elle oblige le lecteur à réfléchir sur ses mécanismes de composition et son mode de fonctionnement. Au terme de cette réflexion, qu'on le veuille ou non, se retrouvera toujours l'auteur, avec ses *intentions* obsessionnelles et répétées. Au sujet de Nabokov, McGurl va jusqu'à parler d'une « expression de soi programmatique » :

It makes sense that he would refer to his writing ability as a "combinational talent" (*Opinions*, 15). And he did not dispute the idea that he was quite repetitious. "Artistic originality has only its own self to copy," he granted, meaning not only that he was doing his own thing as a novelist but that writing those novels was a process of "evolving serial selves" from the unique self at their origin, Vladimir Nabokov (*Opinions*, 95; 24). As he makes clear in his lectures, no matter what a book is about, its "style constitutes an intrinsic component or characteristic of the author's personality," which even in the most impersonal narrative "remains diffused through the book so that his very absence becomes a radiant presence" (*Lectures*, 59; 97). In this sense, even beyond the nonfictional memoir *Speak, Memory*, all of his writing might be described as *programmatic self-expression*. [...]

Even more than self-expression, his fiction could be described as an act of programmatic self-establishment, an elaborately performative "I am." Using his own preferred idiom of fairy-tale and romance, it could be described as a way for a king-in-exile to recover his country and reassert his rule on a linguistic-aesthetic plane. Nabokov's lifelong attraction – sometimes ironic, sometimes not – to the

¹² McGurl emprunte le concept de réflexivité moderne aux sociologues Ulrich Beck et Anthony Giddens et explique son omniprésence dans les textes (et pas exclusivement ceux qualifiés de « métafiction ») comme dans l'ensemble de la société en ces termes : « This would extend from the self-observation of society as a whole in the social sciences, media, and the arts, to the "reflexive accumulation" of corporations which pay more and more attention to their own management practices and organizational structures, down to the self-monitoring of individuals who understand themselves to be living, not lives simply, but *life stories* of which they are the protagonists. It would be absurd to deny the large payoff to individuals living in the inherently pluralistic conditions of reflexive modernity, who are vested with a thrilling panoply of choices about how they will live their lives. But it would be equally wrong to deny the degree to which, as Beck puts it, modern people "are condemned to individualization." To be subject to reflexive modernity is to feel a "compulsion for the manufacture, self-design, and self-staging" of a biography and, indeed, for the obsessive "reading" of that biography even as it is being written. » [Marc McGurl, *The Program Era*. *Op. cit.*, p. 12-13] Le projet littéraire de Nabokov participe directement de cette définition de la réflexivité.

traditional romance motif of unrecognized royalty is fabulously evident in *Pale Fire*, where the deranged editor Kinbote has (at least in his own mind) been chased from the throne of the nation of Zembla to his ignominious dwelling at Wordsmith college, U.S.A. As the descendant of Russian nobility cut off from the vast country estate he roamed as a child, and from the language, Russian, in which he first made his name as a novelist, Nabokov had a more plausible biographical claim to a fantasy of royal restoration-in-language than most. But even for him this was essentially metaphorical, a way of imagining a life of uncompromised and exalted individuality. Certainly the fantasy is transposable to the inhabitants of the democratic United States, the immigrant nation where, as it has been well and untruly said, "every man is a king"¹³.

Que cette exploration de l'autoréalisation et de l'élaboration de soi à travers le langage décrite ici par McGurl ait commencé pour Nabokov avec la composition de *The Real Life of Sebastian Knight* donne à ce roman une importance capitale dans le corpus nabokovien, alors que le passage d'un état à un autre est explicité à la fois par l'existence du roman lui-même et par sa trame narrative faite de circonvolutions et de dédoublements.

En tant que roman de romancier, *Sebastian Knight* représente un cas intéressant dans la mesure où il permet de poser des questions liées à ma problématique par la négative, d'une certaine manière. En l'absence presque totale de trame typique (où l'écrivain est mis en scène au sein d'un milieu littéraire plus ou moins bien circonscrit), il est possible d'y explorer une autre dimension de l'expérience de fictionnalisation de l'acte créateur et d'y retrouver une forme subtile de discours inversé sur les rapports ambigus entre l'écrivain et le monde qui l'entoure.

En réalité, le roman de Nabokov appartient presque à un sous-genre du roman (ou récit) de romancier, développé par Henry James à la fin du XIX^e siècle dans des histoires comme « The Figure in the Carpet » ou « The Lesson of the Master », consistant à suivre les ratiocinations d'un narrateur témoin cherchant à saisir l'essence, le message secret, le mystère de l'œuvre d'un génie littéraire. Ici, le narrateur présente son livre comme une tentative d'élucidation et de rectification et part à la recherche d'indices, de témoins, qui pourraient participer à la recreation de la figure évasive de Knight. Comme le narrateur jamesien de

¹³ Mark McGurl, *The Program Era. Op. cit.*, p. 10-11.

« The Figure in the Carpet » cherchant à élucider le mystère du romancier Hugh Vereker, le V. de Nabokov construit son récit à la manière d'une enquête policière (détective privé inclus) au cours de laquelle, après avoir essuyé plusieurs revers de fortune, il parviendra peut-être à comprendre ce qui se cache derrière les apparences et à trouver ce qu'il appelle la « solution ultime ». Comme chez James, le résultat sera à la fois désastreux et sublime, parce que l'homme et l'œuvre sont foncièrement impénétrables et toute tentative d'interprétation de l'un ou de l'autre est réductrice :

The man is dead and we do not know. The asphodel on the other shore is as doubtful as ever. We hold a dead book in our hands. Or are we mistaken? I sometimes feel when I turn the pages of Sebastian's masterpiece that the "absolute solution" is there, somewhere, concealed in some passage I have read too hastily, or that is intertwined with other words whose familiar guise deceived me. I don't know any other book that gives one this special sensation, and perhaps this was the author's special intention¹⁴.

Visiblement V. n'a pas lu les nouvelles d'Henry James. Malgré ce que pouvait penser Nabokov de ce dernier, ce passage est si jamesien qu'on croirait lire les dernières pages de « The Figure in the Carpet », alors que le narrateur cherche à soutirer le « secret » de l'œuvre à la dernière personne qui a fréquenté Hugh Vereker :

He looked at me like a dim phrenological bust. "The information – ?"

"Vereker's secret, my dear man – the general intention of his books : the string the pearls were strung on, the buried treasure, the figure in the carpet."

He began to flush – the numbers on his bumps to come out. "Vereker's books had a general intention?"

I stared in my turn. "You don't mean to say you don't know it?" I thought for a moment he was playing with me. "Mrs Deane knew it; she had it, as I say, straight from Corvick, who had, after infinite search and to Vereker's own delight, found the very mouth of the cave. Where *is* the mouth? He told after their marriage – and told alone – the person who, when the circumstances were reproduced, must have told *you*. Have I been wrong in taking for granted that she admitted you, as one of the highest privileges of the relation in which she was after Corvick's death the sole depositary? All *I* know is that that knowledge is infinitely precious, and what I want

¹⁴ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*. New York, Vintage, 1992 [1941], p. 178.

you to understand is that if you'll in your turn admit me to it you'll do me a kindness for which I shall be lastingly grateful."

He had turned at last very red; I dare say he had begun by thinking I had lost my wits. Little by little he followed me; on my own side I stared with a livelier surprise. Then he spoke. "I don't know what you're talking about¹⁵."

« The Figure in the Carpet » est un texte qui prend d'assaut le processus créateur et s'en moque en le glorifiant, un texte d'une complexité infinie tournant autour d'un désir si grand de comprendre et de tout lier qu'on en devient aveugle à la vérité : le motif dans le tapis ne veut *rien* dire et c'est peut-être là que se trouve la « solution ultime » tant prisée. Comme Hugh Vereker cinquante ans avant lui, Sebastian Knight existe en double, dans l'immuabilité de ses mots et dans l'interprétation de ceux-ci par un tiers (le narrateur, l'analyste). La distorsion amplifiée par la distance entre les deux créera une caisse de résonance où chaque parole, chaque signe, sera à la fois vide et plein, et où le lecteur oscillera entre l'embarras et l'empathie pour ce pauvre V., toujours si près du but mais jamais satisfait.

Malgré les méandres construits par Nabokov, ceux des identités fausses, des paroles rapportées, des souvenirs tronqués et de l'amusement général doublé d'angoisse créé par une tentative de dévoilement d'une personnalité *a posteriori*, on n'en apprend pas beaucoup sur la « vraie vie » de Sebastian Knight, sur laquelle son demi-frère décide de se pencher peu de temps après sa mort, en réaction à une horrible biographie pleine de faussetés publiée par un certain Goodman, ancien secrétaire de Knight. V. n'apporte rien de nouveau à la biographie, à part le fait que Knight aurait eu une aventure tumultueuse avec une femme durant les dernières années de sa courte vie, ce qui aurait influencé grandement son œuvre.

L'enjeu principal du projet de V. est donc d'offrir au lecteur un portrait légitime de la vie et de l'œuvre de son frère. Romancier de talent, difficile d'accès mais *gratifiant* si l'on se donne la peine de le lire, figure typique du génie incompris disparu trop vite dans des circonstances mêlant destin tragique et auto-destruction, poète dont les mots éternels et transcendants sont à même de nous expliquer la réalité en ne s'y intéressant pas puisqu'elle

¹⁵ Henry James, « The Figure in the Carpet », *The Figure in the Carpet and Other Stories*. New York, Penguin Classics, 1986, p. 398.

n'est que le vulgaire reflet de l'art, Sebastian est abordé par V. comme un être isolé, dépourvu d'intérêt pour les mondanités. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne se fera pas rattraper par elles : la deuxième partie du roman est en effet le récit au jour le jour de l'enquête menée par V. afin de connaître l'identité de la mystérieuse femme ayant ruiné ses dernières années. On finit par se demander ce que cela peut bien nous apprendre sur Sebastian Knight, V. s'obstinant à décrire dans les moindres détails ses propres rencontres avec les gens l'ayant connu.

V. précise qu'il ne dira rien sur sa propre vie (on sait qu'il travaille pour une « firme », et qu'il se déplace partout en Europe assez facilement), mais occupe quand même les deux tiers du récit avec ses actions et ses pensées. D'un côté, il ne révèle rien sur lui mais, de l'autre, il est si présent que la personnalité de Knight, au lieu d'être éclairée par le récit, est presque complètement occultée. V., dans sa bonne volonté (ou sa mauvaise foi), mélange réminiscences floues, jugements esthétiques péremptaires, commentaires désobligeants sur ses interlocuteurs, et finit par ne rien dire de son sujet, alors qu'il reproche à Goodman de n'avoir pas compris la vie de Knight, ni le message de son œuvre¹⁶.

De son côté, V. n'a que faire des mondanités spécieuses, à saveur psychologique ou sociologique, et son livre n'aura pas pour but de réduire l'œuvre de Knight à son environnement. Plus précisément, V. n'accorde aucune importance à la *place* occupée par son frère dans l'institution littéraire, ou dans son *époque*. Ce sont là des choses sans intérêt sur le plan littéraire et qui, en définitive, brouillent le sens réel de l'œuvre. Il n'est nullement étonnant que le principal reproche adressé par V. à la biographie opportuniste de Goodman soit sa propension à relier Sebastian Knight au monde et à la société dans laquelle il évoluait. Je me permets de citer *in extenso* le passage savoureux et révélateur où V. s'attaque à la

¹⁶ La plus grande réussite de Nabokov est peut-être d'avoir écrit un livre presque parfait en démontrant sans cesse l'imperfection de son sujet. Autrement dit, dans la mesure où ce que nous lisons est censé être le livre (ou le manuscrit) de V., son œuvre à lui, *The Real Life of Sebastian Knight* est un tel échec en tant qu'essai biographique qu'il ne peut qu'être un fantastique roman. D'une certaine manière, c'est son statut ontologique flou et paradoxal qui en fait une lecture passionnante, puisque le lecteur est constamment confronté au fait que personne n'aurait publié un tel livre si V. et son frère romancier avaient réellement existés.

vision erronée de Goodman, puisqu'il s'agit d'une charge antihistoriciste semblant s'adresser directement à moi et à mes prétentions critiques :

It is enough to turn to the first thirty pages or so of *Lost Property* to see how blandly Mr. Goodman (who incidentally never quotes anything that may clash with the main idea of his fallacious work) misunderstands Sebastian's inner attitude in regard to the outer world. Time for Sebastian was never 1914 or 1920 or 1936 – it was always year 1. Newspaper headlines, political theories, fashionable ideas meant to him no more than the loquacious printed notice (in three languages, with mistakes in at least two) on the wrapper of some soap or toothpaste. The latter might be thick and the notice convincing – but that was the end of it. He could perfectly well understand sensitive and intelligent thinkers not being able to sleep because of an earthquake in China; but, being what he was, he could not understand why these same people did not feel exactly the same spasm of rebellious grief when thinking of some similar calamity that had happened as many years ago as there were miles to China. Time and space were to him measures of the same eternity, so that the very idea of his reacting in any special "modern" way to what Mr. Goodman calls "the atmosphere of postwar Europe" is utterly preposterous. He was intermittently happy and uncomfortable in the world into which he came, just as a traveler may be exhilarated by visions of his voyage and be almost simultaneously sea-sick. Whatever age Sebastian might have been born in, he would have been equally amused and unhappy, joyful and apprehensive, as a child at a pantomime now and then thinking of tomorrow's dentist. And the reason of his discomfort was not that he was moral in an immoral age, or immoral in a moral one, neither was it the cramped feeling of his youth not blowing naturally enough in a world which was too rapid a succession of funerals and fireworks; it was simply his becoming aware that the rhythm of his inner being was so much richer than that of other souls¹⁷.

Sebastian Knight a donc vécu sa « vraie vie » en parfaite symbiose avec son œuvre aux thèmes éternels et transcendants. V. nous dresse ici le portrait d'un être placé par sa fonction (celle d'écrire) et par son essence (celle d'être un génie) au-dessus des contingences humaines normales, qu'elles soient sociopolitiques ou domestiques. En effet, l'image est forte : l'écrivain Knight n'accordait pas plus d'attention aux nouvelles du jour qu'aux réclames publicitaires de ses produits nettoyants.

Néanmoins, n'existe-t-il pas une fissure, comme le dit lui-même V., une faille à exploiter pour se rapprocher de Knight? À travers ce solennel *désengagement* caractérisant

¹⁷ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*. *Op. cit.*, p. 63-64.

l'écrivain selon V., une chose a le pouvoir de ramener Sebastian Knight dans son époque : la matérialité des mots, leur aspect bien réel d'outil linguistique difficile d'accès. Effectivement, le choix par Knight d'écrire en anglais n'est pas anodin et permet de replacer la liberté de son processus créateur dans un ensemble de contingences et de contraintes lié au monde extérieur. En ce sens, doit-on s'étonner qu'au cœur d'un livre écrit laborieusement dans la langue de l'autre, le poids des mots ait à voir avec l'identité, avec la façon dont on se perçoit en tant qu'individu en lien avec cet « outer world »? V. a beau jeu de croire à la transcendance de l'œuvre de Knight, celle-ci est écrite dans un langage qu'il essaie lui-même de maîtriser, qui n'est pas *le sien*, et restera peut-être à jamais la cause de son exclusion. Les deux hommes ont subi l'humiliation de la langue étrangère, ils connaissent le fardeau de vouloir se redéfinir et V. fait de cette redéfinition un thème central de la vraie vie de Knight.

Durant ses années de collège, nous dit V., Sebastian avait parfois de la difficulté à s'exprimer de façon claire en anglais, mélangeant des prépositions, utilisant des formules archaïques ou tout simplement inexistantes. Plus tard, devenu romancier, il allait se voir confronté à l'impossibilité de *dire*, dans un langage donné, des choses dépassant le langage : « [...] as Clare took down the words he disentangled from his manuscripts she sometimes would stop tapping and say with a little frown, slightly lifting the outer edge of the imprisoned sheet and re-reading the line : "No, my dear. You can't say it so in English." [...] "There is no other way of expressing it," he would mutter at last¹⁸. »

C'est dans ce rapport à la langue que s'effectue le lien entre Sebastian et le monde réel; un pont étroit, mais plus solide que V. ne veut bien le croire. De la même façon, ces moments fatidiques permettent de lier l'expérience de V. à celle de son créateur, aux prises avec cette même langue, celle de sa nouvelle existence, qu'il voudra contrôler au point d'en devenir l'un des prosateurs les plus distingués. Qu'il s'agisse de Knight, de V., ou de Nabokov lui-même, à partir du moment où ils abandonnent le russe, chacun entre dans un long processus de réinvention qui durera leur vie entière et qui sera l'un des moteurs de leur création.

¹⁸ *Ibid*, p. 83.

V. peut bien croire ce qui lui plaît, malgré le mépris que *The Real Life of Sebastian Knight* porte à la vulgaire historicisation d'un sujet créateur, il s'agit quand même d'un roman écrit dans des circonstances historiques particulières *forçant* leur existence bien réelle sur celle du romancier, aussi détaché soit-il. À peine un an après avoir fui la France sur le point d'être envahie par l'armée allemande, Nabokov se retrouvait dans un autre pays en guerre, pauvre immigrant avec seul son intellect particulier à offrir en gage de bonne foi et de patriotisme. En jouant sur la mince ligne entre une maîtrise parfaite d'un idiome second et un total désengagement de la sphère sociopolitique (ce qui donne l'impression simultanée d'un observateur bien ancré dans le réel et d'un être déraciné, presque désincarné) Vladimir Nabokov mettra en scène dans son œuvre américaine un questionnement identitaire en amont duquel se trouvera toujours l'espoir doublé d'accablement qui caractérise l'arrivée dans le Nouveau Monde.

4.2 LE TÉMOIN ET LE GÉNIE : LE PORTRAIT PAR NARRATEUR-TÉMOIN

Ce sous-genre du roman de romancier tel qu'exploité par Nabokov dans *The Real Life of Sebastian Knight* n'existe pas encore vraiment aux États-Unis, à l'époque. L'usage narratif du témoin a déjà donné quelques grandes œuvres, dont la plus illustre est sans conteste *The Great Gatsby*, où le mystérieux Jay Gatsby est raconté à travers la « normalité » de Nick Carraway, mais Gatsby n'est pas un artiste, au contraire. Figure de l'industriel, Gatsby représente ces capitalistes fascinant l'imaginaire du public américain depuis des lustres déjà.

Même si plusieurs écrivains modernes, comme Fitzgerald, Hemingway, Faulkner ou Wolfe ont déjà réussi à créer une aura de légende autour d'eux, ils ne serviront pas immédiatement de modèles à ce genre de fiction très particulière remontant à Henry James, où un narrateur-témoin se penche sur le cas d'un écrivain afin d'expliquer (en vain) en quoi consiste, d'une part, le génie éternel et, d'autre part, l'inspiration ponctuelle. Jusqu'à la fin des années trente, comme nous l'avons vu, le roman de romancier est habituellement raconté par un narrateur omniscient, au ton plus ou moins ironique, qui juge les actions posées par son protagoniste. Dans la plupart des cas, le romancier mis en scène est un alter ego de son auteur cherchant à explorer une facette méconnue de sa propre psychologie et il n'y a pas de

« conscience » réelle, ou du moins incarnée, venant s'interposer entre l'auteur, sa création et le lecteur. On a vu également qu'avec John Fante, la narration à la première personne, ou la prise en charge de son propre récit par le créateur, devenait une voie à explorer. Pour le romancier fictif, parler de soi, faire son propre procès et monter sa propre défense, deviendra rapidement la norme, alors que pour le romancier réel tirant les ficelles, cette narration incarnée servira à explorer des questions qui le tracassent comme l'honnêteté intellectuelle, l'engagement et l'hypocrisie sociale.

Chez James et chez Nabokov, le ton particulier vient du fait que la narration est prise en charge par une tierce personne, un « je » avec des opinions et une vie indépendante venant brouiller l'identification de l'auteur avec son personnage écrivain, qui perd sa qualité d'alter ego pour acquérir celle de « type », éloignant ainsi le texte de l'autobiographie comme de la biographie. Ce « je » critique, analyste, souvent obnubilé par l'artiste devant lui, vient ajouter un degré de complexité à la fois au récit de la vie littéraire et à l'interprétation de celui-ci. James était clair sur ce point, le *fonctionnement* du génie intéresse plus que l'homme, ici : « The wondrous figure of that genius had long haunted me, and circumstances into which I needn't here enter had within a few years contributed much to making it vivid [...] More interesting still than the man – for the dramatist at any rate – is the S. T. Coleridge TYPE; so what I was to do merely was to recognize the type, to borrow it, to re-embody and freshly place it; an ideal under the law of which I could but cultivate a free hand¹⁹. »

Dans ces États-Unis simples et ennuyeux que James a abandonnés, pays sans profondeur, il faudra attendre les années cinquante pour que l'écrivain devienne reconnaissable, avec ses clichés bien à lui (l'alcoolisme, la virilité, l'antiintellectualisme), pour qu'on lui consacre ce genre d'hommage²⁰. Cela nécessite une tradition littéraire bien

¹⁹ Henry James, « Preface to "The Lesson of the Master" », cité dans James E. Miller, dir., *Theory of Fiction : Henry James*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1972, p. 84.

²⁰ Souvent rédigé par un ami (un écrivain éminemment inférieur représentant le conformisme en face du génie chaotique et autodestructeur) après la mort prématurée du héros, ce style de narration-témoin de l'écrivain sera poussé à son paroxysme en 1976, par Steven Millhauser, dans son désopilant *Edwin Mullhouse : The Life and Death of an American Writer 1943-1954 by Jeffrey Cartwright*, une biographie dudit Edwin Mullhouse, mort tragiquement à 11 ans, auteur d'une œuvre mirifique. Le cas aussi intéressant du *Leviathan* de Paul Auster (1995) sera analysé au chapitre V.

établie (elle aussi avec ses clichés reconnus comme l'imbécilité ou la mesquinerie des critiques, l'horreur de la commercialisation; des motifs et des thèmes que James et Nabokov ont exploités à souhait), car, même si on en fait à peine mention, elle constitue l'arrière-plan intellectuel et social sur lequel se détache l'écrivain-héros en pleine crise existentielle, plus grand que le contexte institutionnel qui l'accepte ou le rejette.

Un contexte institutionnel permettant l'essor d'une véritable tradition²¹, bien enraciné dans les mœurs et dans l'imaginaire, née d'un ensemble de facteurs sur lesquels je reviendrai, était nécessaire afin de construire une *figure* de l'écrivain américain, séduisante par son essence même, si différente du commun des mortels (représenté par le narrateur). Avant la fin de la guerre, et ce malgré la décennie des Muckrackers, malgré la génération perdue et malgré le prix Nobel attribué à Sinclair Lewis, il aurait été difficilement envisageable de créer un Sebastian Knight, ou un Hugh Vereker américain. Même Thomas Wolfe n'a pas essayé, trop épris de sa propre personnalité pour penser à s'en distancier à l'aide d'un narrateur intradiégétique.

Ceci étant dit, et même si ni V. ni Sebastian Knight ne sont Américains et leurs références sont autres, se perdant dans l'histoire littéraire européenne autrement plus vieille que celle des États-Unis, il ne faut pas croire qu'en débarquant du bateau, en 1940, Nabokov se retrouvait dans un « wilderness » éditorial et littéraire. Au contraire, le processus d'institutionnalisation de la littérature passant par l'école et l'université, ainsi que l'élaboration d'un champ littéraire complexe où le capital symbolique fluctue en fonction de critères économiques rigoureux, atteignaient leur apogée à l'aube de la Seconde Guerre mondiale.

²¹ Je ne parle pas ici de l'*existence* de cette tradition en tant que telle, mais plutôt de sa *reconnaissance* par l'ensemble des sphères de la société, notamment par l'université qui la théorise et en trace l'historiographie. Si on accepte l'idée que la tradition littéraire américaine telle qu'on l'aborde encore aujourd'hui *existe* depuis la première moitié du XIX^e siècle (certains la font remonter jusqu'à Charles Brockden Brown, à la fin du XVIII^e), cela n'empêche pas le fait que sa *reconnaissance*, elle, date de la fin des années vingt du siècle dernier, et pas avant, avec les premiers écrits de D. H. Lawrence, Van Wyck Brooks, H. L. Mencken, George Santayana et les « Southern Agrarians » devenus New Critics comme Allen Tate et John Crowe Ransom.

Les nombreux romans d'écrivains publiés à partir de la fin de la guerre en témoignent : les bases sont jetées pour décrire la « profession » d'écrivain aux États-Unis, pour en analyser les effets et les fonctions. On parle désormais de plus en plus de ce « professional writer », reconnu par les universités et par la presse spécialisée, se rapprochant de la première et s'éloignant de la seconde afin de gagner sa vie²². On lui décerne de nombreux prix et bourses au plan national aussi bien qu'international, il est reconnu officiellement par le gouvernement fédéral de l'administration Roosevelt, durant la grande dépression, alors que sont instaurées les plus grandes mesures d'aide à la création de l'histoire, comme le Federal Writer's Project (1935-1939), durant lequel des centaines d'écrivains sont littéralement devenus fonctionnaires²³. Il a accès à des colonies d'artistes où se ressourcer et travailler en paix sur son dernier roman. Il est professeur émérite dans un collège libéral, *beat* en cavale sur l'autoroute découvrant les hallucinogènes, scénariste désillusionné et vendu à Hollywood, ou les trois en même temps. L'écrivain professionnel est multiforme, certes, mais il fait partie intégrante de la société américaine.

Deux décennies après *The Real Life of Sebastian Knight*, en 1961, R. V. Cassill allait consacrer une ode rétrospective de plus de six cents pages à cette figure enfin reconnue à sa juste valeur. L'écrivain américain était enfin admiré pour sa complexité, tant au plan personnel qu'au plan de sa poétique, dans une épopée sur un romancier, éblouissant et autodestructeur, dont la narration était assumée par un autre romancier, raté celui-là. Dans l'ambitieux et laborieux portrait de l'artiste qu'est *Clem Anderson* (bestseller à l'époque) se trouvent des passages éloquents au sujet de la construction d'un ego démesuré tel que réinventé par cet autre écrivain si banal, ce « je » humble, voire humilié, devant le génie américain en ascension. Le ton est différent des romans de romanciers jusqu'alors, l'ironie

²² Ce mouvement de masse vers le milieu académique ouvrant ses portes aux écrivains est décrit ainsi par Jarvis Thurston, fondateur de la revue d'avant-garde *Perspective* (1947-1967) : « The generation of writers that shaped twentieth century literature (Eliot, Pound, Hemingway, Faulkner, etc.) earned their living outside of Academia. In the forties, there was a mass migration of writers into the universities as teachers of courses in "creative writing." » [Jarvis Thurston, « Little Magazines : An Imaginary Interview with Jarvis Thurston ». *The Missouri Review*, vol. 7, no. 1, automne 1983, p. 243.]

²³ Au sujet du FWP, voir Jerrold Hirsch, *Portrait of America : A Cultural History of the Federal Writer's Project*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003, 328 pages.

fonctionne à un autre niveau, imbriquée dans la relation malsaine entre les deux consciences qui s'affrontent. Ici, le chancre de l'Amérique a même le pouvoir de tuer le potentiel créateur chez l'autre, son interlocuteur-biographe nous parlant de lui, en toute modestie :

These conversations among us that always seemed to turn to the excitement of Clem's prospects naturally increased my professional uncertainty. The wish to write fiction was dying hard in me, but dying. The false spring of relief that came when the war was over had brought me back to trying a novel I had given up years before. For the sake of the novel, I should have stayed away from Clem. I was beginning to see much too clearly that I didn't want to shoot lizards and hag their smelly carcasses over my desk as Clem did. Even if I had been willing to do it, the crazy hope that someday the lizard would live again – with a live I could give it – was lacking in me. I might have finished the novel and I might have sold it. But day by day I found myself less able to believe in it²⁴.

À la fois inhibé et inspiré par le talent de son ami Anderson, ainsi que par la mort subite de ce dernier alors qu'il se trouve au sommet de son art, le narrateur cherche à comprendre (comme V. cherchait à comprendre son demi-frère Knight) ce qui fait de Clem un être à part. Peu après s'être rendu compte qu'il n'a pas de talent, le narrateur Dick s'avoue vaincu : « In the morning there was no hint from any of us that there had been a quarrel. But the substance of it, the essential mystery of who should envy whom, had been revealed to consciousness as mystery. He never took me seriously afterward, I think. Against the drag of my own stubbornness, I took him more so²⁵. »

Ce n'était qu'une question de temps avant que le romancier américain ne soit pris assez au sérieux pour faire l'objet d'une telle quête de sens. Ou plutôt : qu'il ne se prenne assez au sérieux lui-même pour créer des narrateurs obsédés par ce que James appelait le trésor enfoui, la figure dans le tapis, le secret ultime de la création caché on ne sait où dans le cerveau impénétrable de l'écrivain.

²⁴ R. V. Cassill, *Clem Anderson*. New York, Simon & Schuster, 1961, p. 404.

²⁵ *Ibid.*, p. 406.

4.3 UNE ROMANCIÈRE SUR LE CAMPUS : *PICTURES FROM AN INSTITUTION* (1954)

Dès la première page de son essai sur le rôle prédominant joué par l'université dans la production littéraire de l'après-guerre aux États-Unis grâce aux programmes de « creative writing », Mark McGurl cite Vladimir Nabokov écrivant au critique Edmund Wilson : « I am sick of teaching, I am sick of teaching, I am sick of teaching²⁶. » Obligé d'enseigner pour subvenir à ses besoins, Nabokov se retrouvait dans une situation paradoxale où il savait que le temps dévoué à la classe l'empêchait d'écrire, en étant néanmoins conscient que l'ouverture de postes à l'université à des écrivains contemporains comme lui était un phénomène nouveau et qu'il lui fallait, jusqu'à un certain point, être reconnaissant de ce développement²⁷.

Encore peu de temps auparavant, il aurait été impensable de voir des écrivains prodiguer la matière aux étudiants en lettres, un travail réservé aux spécialistes, historiens de la littérature et autres latinistes ou médiévistes. Ce sont les New Critics, parmi eux John Crowe Ransom, Allen Tate, et Cleanth Brooks qui, durant les années trente, ont les premiers exercé les deux professions simultanément et ont permis le réaménagement des départements de lettres américains, parallèlement à la libéralisation de l'éducation supérieure. En employant des centaines d'écrivains comme Nabokov et en instaurant des ateliers d'écriture, l'université américaine prenait définitivement le virage de la création et faisait le pari non seulement de transmettre une tradition nationale, mais d'enseigner la fiction à l'américaine.

Dans les années cinquante, le phénomène était si répandu qu'on le tenait déjà pour acquis. Le pacte faustien entre l'université et l'écrivain était désormais scellé : on allait

²⁶ Cité dans Mark McGurl, *The Program Era. Op. cit.*, p. 1.

²⁷ Nabokov lui-même n'a jamais enseigné la création littéraire, et ses cours ont plus porté sur les classiques de la littérature occidentale que sur des œuvres américaines contemporaines, mais il a quand même été engagé à Wellesley College et ensuite à Cambridge en sa qualité d'écrivain et non d'historien de la littérature ou de philologue. Les premiers ateliers d'écriture dans lesquels un écrivain professionnel prodigue l'enseignement « technique » à un groupe d'apprentis écrivains apparaissent aux États-Unis dans les années quarante, à l'université de l'Iowa. Pour une histoire élaborée des débuts de la relation professionnelle entre l'écrivain et l'université, voir Mark McGurl, *The Program Era* (2009) et Gerald Graff, *Professing Literature: An Institutional History* (1987).

vendre son âme de rebelle au système qui, en retour, allait nous rémunérer pour créer. Ironiquement, c'est souvent sur des campus, dans les bureaux fermés des départements, que seraient écrits les chefs-d'œuvre révoltés de la littérature contemporaine, et c'est désormais sur les campus que seraient formés les écrivains de demain.

À partir de la fin de la guerre, avec la mise sur pied du G.I. Bill suivant le retour au pays des soldats ayant combattu en Europe et dans le Pacifique, il devient quasi impossible de retrouver un romancier fictif qui ne soit pas passé par un « college » à un stade ou à un autre de sa carrière. Martin Eden pouvait encore affirmer au début du XX^e siècle ne pas avoir de temps à perdre avec l'éducation et les salles de classe poussiéreuses, clamer son droit de devenir écrivain par la simple expérience (l'école) de la vie, mais cette conception se fait plus rare. Non seulement l'apprenti écrivain est-il maintenant éduqué, versé dans les classiques, mais il a aussi étudié la littérature de son propre pays, la connaît, s'identifie à elle et veut contribuer à son rayonnement. Des écrivains lui ont enseigné et son tour viendra probablement de faire de même pour les générations suivantes.

Dix ans avant *Clem Anderson* paraît un des premiers exemples américains de la forme narrative utilisée par Nabokov dans *The Real Life of Sebastian Knight*. *Pictures from an Institution*, de Randall Jarrell, se lit comme une série de portraits incisifs des différents acteurs liés au milieu académique évoluant dans un collège féminin du nord-est des États-Unis. L'invitation sur le campus de la romancière renommée Gertrude Johnson est un des aspects prédominants de la trame narrative, symptomatique des changements radicaux en train de transformer le statut de l'écrivain au sein de la société américaine.

Dans *Pictures From an Institution*, le poète anonyme assurant la narration et s'adressant au lecteur²⁸ afin de décrire le semestre d'automne qui a vu l'arrivée de Gertrude Johnson à Benton n'est peut-être pas aussi obnubilé par cette dernière que V. par Sebastian Knight, au point d'en perdre sa propre identité, mais il s'y intéresse quand même : Gertrude en impose, par sa personnalité singulière autant que par son statut de romancière célèbre. Contrairement

²⁸ Un narrateur qu'on associe automatiquement à Jarrell lui-même, poète célèbre et respecté dont *Pictures from an Institution* est le seul roman.

à V., le narrateur est lui-même un artiste. Il a une pratique littéraire personnelle et fait partie du corps professoral du collège, son regard sur Gertrude est donc plus égalitaire, plus détaché, toujours empreint d'une légère ironie, et il subit les opinions ostentatoires de la romancière avec flegme. Lors d'une conversation sur le livre à venir (qu'il appelle « The Book », insistant sur les majuscules : le roman sur lequel Gertrude travaille), conversation qui n'aurait jamais eu lieu selon lui s'il avait été un *compétiteur*, c'est-à-dire un autre romancier, elle lui rappelle à quel point la poésie est d'un autre âge :

This would not have happened if I had been a novelist. Then I might have stolen Gertrude's ideas, might have looked at them with a colleague's bright awful eye. But I was only a poet – that is to say, a maker of stone axes – and she felt a real pity for me because of it: what a shame that I hadn't lived back in the days when they used stone axes! And yet, why make them now? Every once in a while she would say to me, "Haven't you ever thought of writing a novel?" I would shake my head and say that my memory was too bad; later I would just say, "That again!" and laugh. She would laugh too, but it puzzled her; finally she dismissed it from her mind, saying to herself – as you do about someone who won't go on relief, or mind the doctor – "Well, he has only himself to blame!"²⁹

Ce genre d'opinions imagées de la part d'une grande romancière comme Gertrude n'est pas une rareté, sa réputation s'appuyant largement sur elles. Son interlocuteur le poète écoute, encaisse, et parvient à transmettre un mélange parfait de moquerie et de respect dans sa narration. En reléguant ainsi la poésie à un passé quasi préhistorique, Gertrude annonce ses couleurs (moderne, contemporaine, elle n'est pas *obsolète*) et entre tout à fait dans le stéréotype du Romancier (avec une lettre majuscule encore) que le narrateur veut mettre en lumière en s'amusant un peu à ses dépens. Au long du livre, il décrit avec un certain détachement et une bonne dose de comique le passage remarqué de l'artiste sur le campus. Gertrude est tellement typée que le succès du livre de Jarrell repose entièrement sur son aspect caricatural et sur l'idée qu'il était possible, en 1954, de créer une telle parodie d'écrivain, en particulier de celui écrivant des Romans, et de ses nombreux travers.

²⁹ Randall Jarrell, *Pictures from an Institution*. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1968, [1954], p. 93-94.

4.4 LA PROFESSIONNELLE : GERTRUDE JOHNSON

Deux détails sont à retenir pour bien comprendre le portrait de Gertrude Johnson. Bien que *Pictures from an Institution* soit sous-titré *A Comedy*, et que le livre relève sans aucun doute de la satire s'appuyant sur le grossissement des traits, on remarque que personne ne semble s'étonner que des écrivains soient engagés par l'université et qu'un de ceux-ci soit une femme. Ces deux détails ne sont nulle part remis en doute ou problématisés, ils font partie de la norme établie sous-tendant le récit et à partir de laquelle la parodie peut prendre forme. Dès les premières pages, on a même droit à l'*évidence* (administrative autant que sociale) que suppose un tel état de fait : « Gertrude Johnson was, *of course*, the novelist; she had come to Benton six and a half months ago, late in the fall, to replace a new teacher of creative writing who had proved unexpectedly unsatisfactory³⁰. »

Cet « *of course* » est intéressant dans ce qu'il implique de non-dit. La désigner ainsi comme *la romancière*, dans le cadre de sa participation à la vie académique du semestre, consiste à décrire à la fois son statut précis au sein de l'institution et l'essence même de Gertrude en tant qu'être humain. Plus que désignée, elle est définie par ce rôle qu'elle incarne à merveille, sans faux pas, dans une parfaite symbiose entre ce que l'université permet depuis peu à l'écrivain d'accomplir et ce que l'écrivain lui-même croit devoir représenter dans l'ensemble de la société.

Les observations caustiques du narrateur à propos de la Romancière vont se multiplier. Il ne ressent pas tant le besoin de nous *expliquer* son génie que de se moquer gentiment de l'attitude qui l'accompagne. Elle est, comme chez Henry James, un *type* général avant d'être elle-même, une icône, aussi emblématique que représentative. Même si certains ont pu voir en elle un avatar de Mary McCarthy³¹, qui a si bien écrit sur la vie de campus dans les années

³⁰ *Ibid.*, p. 4. [Je souligne]

³¹ Personnellement, je ne peux m'empêcher de voir une référence à son homonyme Gertrude Stein dans un passage comme celui-ci : « Gertrude thought Europe overrated, too; she voyaged there, voyaged back, and told her friends; they listened, awed, uneasy somehow. She had a wonderful theory that Europeans are mere children to us Americans, who are the oldest of men - why I once knew: because our political institutions are older, or because Europeans skipped some stage of their development, or because Gertrude was an American - I forget. » [*Ibid.*, p. 9.] Stein n'écrivait-elle pas, en 1928, que l'Amérique était le plus vieux pays du monde? « The United States is just now the oldest

cinquante et soixante, c'est surtout sa *nature* d'artiste, son panache et son manque absolu d'autodérision, qui intéresse le narrateur et qu'il cherche à décortiquer. L'ensemble des traits de Gertrude Johnson participe des lieux communs circulant au sujet des romanciers, de leur orgueil à peine déguisé en fausse modestie jusqu'à leur obsession consistant à prendre en note mentalement chaque petit détail dans l'idée de transformer la réalité quotidienne. Aussi Gertrude n'est-elle jamais vraiment présente dans n'importe quelle situation donnée, car elle est en train de la recomposer et d'en extraire le *sens* afin de le communiquer à des lecteurs éventuels. Les êtres humains, pour elle, n'existent pas vraiment, leur vie réelle n'est pas intéressante. Elle aime répéter à quel point elle est plus intelligente que la plupart des gens : « "People just aren't *interesting*." She hadn't for many years even expected them to be. She *knew* what people are like, had known for so long that it was almost as if she had always known, and yet she still couldn't reconcile herself to the knowledge. If she had been allowed to pick one word for what people are, it would have been: *irritating*³². »

Ce serait presque grave si ce n'était si drôle, et le narrateur, ce poète travaillant différemment la matière verbale, ne peut s'empêcher d'être subjugué du rapport que les gens entretiennent avec elle, et vice-versa : « It always astonished me that people did not realize what she was doing: what could listening – in *Gertrude* – mean but a book? She listened only As A Novelist³³. » Plus tôt dans le livre, il avait été très clair quant à l'amoralité caractéristique du romancier : « How can we expect novelists to be moral, when their trade forces them to treat every end they meet as no more than an imperfect means to a novel³⁴? » Caustique, voire cynique, le jugement est sans appel.

On ne saura jamais à quel moment dans sa vie Gertrude est devenue la Romancière, puisque sa jeunesse inquiète et immature n'est pas racontée dans le roman, mais au moment

country in the world, there always is an oldest country and she is it, it is she who is the mother of the twentieth century civilization. She began to feel herself as it just after the Civil War. And so it is a country the right age to have been born in and the wrong age to live in. » [Gertrude Stein, citée dans Thomas Dilworth & Susan Holbrook, dir., *The Letters of Gertrude Stein & Virgil Thomson*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 5.]

³² *Ibid.*, p. 208.

³³ *Ibid.*, p. 131.

³⁴ *Ibid.*, p. 8.

où elle est invitée par le recteur du collège Benton à venir donner un atelier de création littéraire, elle a déjà publié sept livres, qui n'ont pas eu le succès populaire escompté mais qui ont été reçus avec enthousiasme par la critique et par ces intellectuels qui sont maintenant ses collègues. Elle est la figure de la romancière « professionnelle », vivant (presque) de son œuvre, voyageant partout au pays et à l'étranger pour promouvoir celle-ci, gagnant prix et bourses au même titre que le respect de ses pairs même les plus exigeants, ces écrivains expérimentaux (un type de plus en plus répandus) à la syntaxe boiteuse qui n'utilisent jamais de signes de ponctuation. Pour elle, la distinction est claire, il y a les *gens* et les *écrivains*, et seuls ces derniers sont dignes d'intérêt : « Gertrude Johnson could feel no real respect for, no real interest in, anybody who wasn't a writer. For her there were two species: writers and people; and the writers were really people, and the people weren't³⁵. »

Gertrude se trouve présentement, écrit sarcastiquement le narrateur, « between novels³⁶ », ce qui la rend particulièrement observatrice, presque sournoise. À n'en pas douter, elle se servira de l'atmosphère faussement idyllique de Benton, cette institution rétrograde et progressiste en même temps, comme source d'inspiration pour son prochain opus. Sur le campus de Benton, elle trône au sommet de l'organigramme académique : son seul supérieur est le recteur, et même ce dernier reste impressionné par sa prestance.

Présence intimidante, donc, au sein de la communauté restreinte qui l'a invité à joindre ses rangs, Gertrude Johnson se voit légitimée dans son attitude arrogante au point d'en devenir indésirable et son séjour finira plutôt mal. On cherche à s'en débarrasser à partir du moment où on s'aperçoit que le malaise créé par sa présence tant souhaitée vient du fait qu'elle est probablement en train d'écrire un roman sur Benton. Évidemment, elle est insatisfaite de l'atmosphère ronflante du campus et la transformera afin d'y ajouter une touche de scandale, ce qui fait craindre le pire. Les gens sont sur leurs gardes et refusent de se confier. La tension entre la Romancière et l'école atteindra son paroxysme lors de la soirée festive où les étudiantes et leurs différents professeurs présentent les résultats de leur travail de l'année. À l'exposition de peinture et de sculpture, Gertrude ridiculise les prétentions

³⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

artistiques des professeurs, et durant la pièce de théâtre, elle soupire, siffle et ricane, se moquant des costumes et du texte. Peu de temps après, le recteur demande à reculons sa démission, même s'il a conscience que le roman à venir sera dévastateur. Gertrude, loin d'être inquiète, peut partir de Benton l'esprit tranquille : son matériel est récolté, la transmutation de son expérience en *fiction* peut commencer.

Planant au-dessus des contingences humaines, Romancière avant d'être Femme, Gertrude n'est pas « genrée » dans l'ensemble du récit. Cela ne semble pas avoir d'importance, dans la mesure où les caractéristiques qu'on lui attribue sont celles de l'Artiste. Elle reste au-dessus des querelles de genres, entre autres parce qu'elle-même ne s'en préoccupe guère. Ce sont des vétilles, des enfantillages pouvant nuire à son ambitieux projet romanesque. Gertrude Johnson est à peine plus qu'une oreille attentive doublée d'une plume. Elle n'est qu'un conduit à travers lequel peuvent transiter les histoires des autres humains, ces êtres l'intéressant parce qu'ils sont des personnages en devenir, ou des problèmes esthétiques à régler :

But as a writer Gertrude had one fault more radical than the rest: she did not know – or rather, did not believe – what it was like to be a human being. She was one, intermittently, but while she wasn't she did not remember what it had felt to be one; and her worse self distrusted her better too thoroughly to give it much share, ever, in what she said or wrote. If she was superior to most people in her courage and independence, in her intelligence, in her reckless wit, in her extraordinary powers of observation, in her almost deictic memory, she was inferior to them in most human qualities; she had not yet arrived even at that elementary forbearance upon which human society is based³⁷.

Le fait qu'elle soit une femme n'est mentionné qu'au moment où le narrateur décrit la dynamique de son couple. En effet, Gertrude est venue s'installer dans la petite maison de professeure que le collège lui a offert pour la session avec son mari Sydney. Dans un chapitre intitulé « Gertrude and Sidney », le narrateur entre dans cette maison où il décrit la vie intime du couple. Même s'il a voulu mettre en scène un romancier emblématique et que la féminité de Gertrude n'entre pas en ligne de compte dans son projet satirique, Randall Jarrell expose

³⁷ *Ibid.*, p. 190.

dans ces quelques pages une autre facette de sa protagoniste et met en relief des éléments sur lesquels il est intéressant de s'arrêter.

J'ai parlé pour la dernière fois des problèmes financiers d'un écrivain fictif dans le cadre de ma lecture de *Hudson River Bracketed*, d'Edith Wharton, qui s'attardait longuement sur les angoisses de Vance Weston inapte à subvenir aux besoins de son épouse, d'abord pauvre et ensuite malade. Créé par une femme, Vance n'en était pas moins obsédé par son rôle traditionnel d'homme et de pourvoyeur, jusqu'à en perdre le sommeil et devenir incapable de composer une seule ligne. Dans *Pictures From an Institution*, Jarrell inverse la situation. En décrivant Gertrude Johnson comme indépendante, forte et pleine de ressources, il la place dans un rôle dominant pouvant s'apparenter à celui de l'homme dans la société encore conservatrice qu'elle habite. Pourtant, rien n'est moins sûr et, même si elle semble parfaitement à l'aise dans la cellule familiale fermée, quasi autarcique créée avec Sidney (son mari aimant et attentionné, muse quelque peu effacée), elle ne peut faire autrement que se fantasmer pourvoyeuse :

As she read, Sidney listened; as she wrote, Sidney waited to listen; and Homer himself never had a better listener than Sidney. But sometimes on week-days with no conferences, no muse, no Sidney, the bare apartment looked bare even to Gertrude, and she would think, staring out of the window into the grey day: "I wish I made enough from my writing so Sidney wouldn't have to work"³⁸.

Sidney, manifestement, doit travailler, malgré l'importance de Gertrude dans le monde littéraire, et c'est la seule frustration de cette dernière. Elle aimerait pouvoir offrir à son mari une indépendance financière et une situation stable, mais s'en voit incapable. Gertrude ne s'en fait pas outre mesure, puisqu'elle a reçu la confirmation du renouvellement de sa bourse Guggenheim et le couple pense voyager au Pérou au cours des prochains mois.

On retrouve ici une angoisse féminine par rapport à l'argent et une inversion des rôles de muse et créateur qui sera abondamment discutée par les romancières dans leurs portraits d'artistes. Linda Huf avançait l'idée que les héroïnes féminines des romans d'artiste ne considéraient pas les hommes comme des muses, contrairement à leurs homologues

³⁸ *Ibid.*, p. 74.

masculins, ce qui montre à quel point Randall Jarrell reste prudent quand il est question de Gertrude. Ne serait-ce que parce qu'elle est soumise, comme femme, à des tensions échappant à son regard aiguisé et à celui de son narrateur. Jarrell évite le piège de la caractérisation féminine, préférant sa Gertrude détachée de ce genre de problème prosaïque. C'est louable, d'une certaine manière, de sa part, mais le non-dit est parfois significatif et certains enjeux féminins (et féministes) existent bel et bien, entre les lignes. Le texte *traite-t-il* Gertrude Johnson, Grande Romancière, de la même façon qu'un homme? Difficile à dire, mais le sourire d'un homme n'aurait certainement pas donné ce genre de description, dans laquelle l'écrivaine se fait tour à tour sorcière, animal, présence spectrale et cadavre :

She was a mousy woman till she smiled: her teeth bared themselves, counted, and their lips went over them. Her smile was, I think, all that people have called it: it was like a skull, like a stone-marten scarf, like catatonia, like the smile of the damned at Bamberg; the slogan of the company that manufactured it was "As False as Cressida"; torn animals were removed at sunset from that smile. And yet it was only a nervous grimace, her one attempt to establish an ephemeral rapport with her world: "One would have said her body thought," and her body had kinder thoughts than she. That skull's grin was no *memento mori*, but Gertrude's admission that she too had to live³⁹.

Gertrude possède l'apparence d'une femme libérée (voire *émancipée* jusqu'au point d'en devenir désincarnée et d'en perdre ses qualités humaines), mais il n'empêche qu'elle doit survivre dans un monde d'hommes la scrutant, l'analysant et la fantasmant sans arrêt. Ce n'est donc pas l'univers clos et autosuffisant du campus décrit par Randall Jarrell qui fournira une vraie réflexion sur l'angoisse créatrice féminine dans son rapport ambigu avec son mari et ses compétiteurs. Dans bien des romans de romancières, jouant sur d'autres registres que la parodie et la satire, on entrera en contact direct avec la problématique de la muse masculine (ce boulet traîné par l'écrivaine, pour paraphraser Huf) transposée dans un univers féminin. On verra que dans la sphère privée, l'écrivaine américaine émancipée peinera encore longtemps à être prise au sérieux.

Le mari pragmatique, comme allait l'écrire plus tard Alison Lurie dans *Real People* (1969), loin d'être une muse, est celui qui, après la reconnaissance et le succès, continue à

³⁹ *Ibid.*, p. 65.

demander à son épouse *pourquoi écrire?*, alors qu'il la supporte financièrement avec ses lubies de romancière : « Clark doesn't support me because of my writing, but in spite of it. What I really have is a good-job as a live-in housekeeper and companion to an executive⁴⁰. » Comment se fait-il, se demande-t-elle, qu'elle soit encore et toujours, malgré ses œuvres publiées, la *compagne d'un cadre?*

Bien sûr, Gertrude Johnson, figure beaucoup plus imposante que la narratrice du roman de Lurie, ne vit pas la même situation avec son mari Sidney. Il ne la fait pas vivre, ne subvient pas aux besoins du ménage et n'a surtout pas d'emploi qui obligerait Gertrude à se conduire comme *sa femme* et non comme *une écrivaine*. Mais Gertrude reste intemporelle, désincarnée, exclusivement publique : elle n'a pas d'intériorité. Elle ne souffre pas des mêmes anxiétés que ses semblables, il n'est donc pas étonnant que sa relation avec Sidney soit exempte de soubresauts conjugaux. Ce n'est pas chez elle, dans son foyer, qu'on accèdera à l'intériorité féminine et aux questions existentielles qu'une position de romancière à succès supposait et suppose encore aujourd'hui. Questions rarement évoquées avec autant de verve que par la narratrice écrivaine de *How to Save Your Own Life* (1977), d'Erica Jong, malheureuse dans son couple mais incapable de quitter son mari après la publication de son bestseller :

But I felt so guilty about my misgivings. He was a perfectly nice man. [...] All year people had been telling me how *lucky* I was to have him : a husband who'd put up with my success.

Put up with – those were the words they used. And though the words bothered me, I never really questioned them. I felt grateful to Bennett, grateful and obligated. He was my Leonard Woolf, I thought. My soothing live-in muse. After all, he hadn't left me when my novel *Candida Confesses* (which everyone but me seemed to think was so outrageous) became a best seller. And he hadn't left me when all his patients asked whether he was a character in the book. And he hadn't left me when I did the unpardonable thing of becoming a public figure whose mail he had to help answer and whose escort he had to be at literary parties⁴¹.

⁴⁰ Alison Lurie, *Real People*, New York, Henry Holt & Company, 1998 [1969], p. 52.

⁴¹ Erica Jong, *How to Save Your Own Life*, New York, Jeremy P. Tarcher, 2006 [1977], p. 9.

Trois cents pages plus tard, après avoir décrit en long et en large les aléas de son mariage et tenté d'expliquer les raisons profondes de sa décision, Isadora Wing parviendra à quitter son mari et à se redéfinir en tant qu'individu créateur, femme indépendante et émancipée.

Pour ce qu'il permet de déduire sur le monde littéraire des années cinquante intégré à l'université, *Pictures from an Institution* reste un objet littéraire pertinent. Ne serait-ce que par son étrangeté et la particularité de son ton et de son style, le livre en dit plus qu'il ne le laisse croire. Seul roman de Randall Jarrell, il représente aussi, dans la diégèse, le « roman » écrit par ce poète se faisant narrateur, et prosateur par la même occasion. Le roman que nous lisons devient donc une sorte de tentative de voir le monde, de l'appréhender « comme un romancier », ou comme le ferait Gertrude. Poussant sa logique jusqu'au bout, le narrateur affirme que la vie n'est rien d'autre qu'un roman de Gertrude Johnson s'observant elle-même. Liant la Romancière à l'Amérique et vice-versa, il résume le projet à la fois enthousiasmant et paradoxal consistant à observer la vie et à en faire de l'art : « For just as many Americans want art to be Life, so this American novelist wanted life to be Art, not seeing that many of the values [...] of life and art are irreconcilable; so that her life looked coldly into the mirror that it held up to itself, and saw that it was full of quotations, of data and analysis and epigrams, of naked and shameful truths, of *facts*: it saw that it was a novel by Gertrude Johnson⁴². » Difficile d'avoir une prose plus alambiquée pour parler du jeu de miroirs de la fiction et de l'autoreprésentation. En tant que portrait de l'artiste, l'intérêt de *Pictures From an Institution* réside dans le regard porté de l'intérieur sur les mécanismes de la création, non pas dans son aspect privé, mais dans son aspect public, alors que la Romancière se voit scrutée dans ses habitudes de vie, jugée dans ses opinions acerbes, et finalement condamnée pour ce qu'elle a de plus puissant à offrir et de plus dangereux en même temps : son incommensurable talent.

⁴² Randall Jarrell, *op. cit.*, p. 214.

4.5 LE CAS MAILER

Gertrude Johnson se serait probablement bien entendue avec Vladimir Nabokov. Ils auraient pu se croiser sur différents campus et fraterniser si, à l'époque, Nabokov avait occupé ce même genre de poste relié à la notoriété. Ils auraient pu parler ensemble, tels ces « real people » que sont les écrivains, de papillons et de métaphores alambiquées, et déplorer l'état lamentable de la jeune littérature s'en allant à vau-l'eau, l'absence de relève distinguée, la perpétuelle mort du roman. Engagés ainsi par l'université, à l'emploi d'un système parallèle à la fois extension de la société civile et « retraite » entièrement indépendante et autarcique, ils semblent désengagés du social, même si leur regard romanesque reste aussi incisif.

Quand on pense à des écrivains comme Vladimir Nabokov et Gertrude Johnson, on les associe à un type défini d'artistes nobles et bien élevés, citoyens du monde plus qu'américains, bien de leur temps dans leurs œuvres, mais un peu dépassés dans leurs manières et leurs civilités. Ce qui ne les empêche pas, bien sûr, d'être des excentriques difficiles à classer, ou d'avoir des opinions arrêtées sur les affaires du monde. Gertrude, par exemple, maintenant que le semestre s'est terminé sur une note plutôt négative, pense à partir en Amérique du Sud et à écrire un récit de voyage, sorte de guide touristique nourri de son expérience d'écrivaine et de sa vision singulière de romancière. Mais un autre projet la tracasse aussi : « "I don't know *what* I'll write about next. For a while I've been thinking..." She looked away from my face into my wife's, and away from my wife's into Sidney's, and away from Sidney's into the porter's. Then she said pensively, in an almost demure voice: "I've often thought of writing a book about a – " here, for the smallest part of a second, she hesitated – "about a *writer*." » Ses amis et collègues restent de glace devant l'idée, mais on sait que Gertrude va s'y mettre dès que possible, et que son « book about a writer » se passera probablement dans un collège ressemblant à s'y méprendre à Benton.

Vue sous l'angle de *Pictures From an Institution* et des nombreux romans de campus publiés durant les années cinquante et soixante (on peut penser à *The Groves of Academe* (1952), de Mary McCarthy, à *Giles Goat-Boy* (1966), de John Barth, ou encore à *Prnin* (1957), de Nabokov), l'université semble devenir, après la Seconde Guerre mondiale, le lieu privilégié de la création, sorte de mentor institutionnel et de mécène académique

indispensable⁴³. Pourtant, les alternatives étaient nombreuses et il est temps de changer de décor pour s'intéresser à ce qui se faisait hors les murs.

S'il existe un grand romancier américain ne cadrant pas dans cette fusion de l'université et de l'écrivain, que Mark McGurl a qualifié de « most important event in postwar American literary history⁴⁴ », c'est bien Norman Mailer. Grand défenseur des opprimés et de la justice sociale, participant actif aux débats politiques, on imagine mal Norman Mailer autrement que dans son rôle d'écrivain engagé dans la cité, prêt à combattre pour faire valoir ses arguments et ses livres par la même occasion. Mailer est associé à cette lignée d'écrivains américains qui, collectivement, ont participé à la création du cliché véhiculé par Sartre et cité au chapitre précédent : bourru, viril, intellectuellement supérieur, politisé, honnête et franc. Descendant d'Hemingway et de Miller, il a su créer autour de son personnage une aura plus grande que nature pouvant facilement faire oublier sa complexité comme romancier au profit de la posture publique, sauvage et revendicatrice, qu'il a voulu incarner dans les médias. Non dépourvue de contradictions, cette « persona » d'auteur engagé représentant l'« essence américaine » était analysée par Kate Millett, dans son essai de 1969 *Sexual Politics*, considéré comme la première étude critique de la seconde vague du féminisme américain :

Mailer is paradoxical, full of ambivalence, divided conscience, and conflicting loyalties. There is probably no other writer who can describe the present and its "practical working-day American schizophrenia" so well. For by now Mailer is as much a cultural phenomenon as a man of letters, fulfilling his enormous ambition to exert a direct effect on the consciousness of his time. What he offers for our edification is the spectacle of his dilemma, the plight of a man whose powerful intellectual comprehension of what is most dangerous in the masculine sensibility is exceeded only by his attachment to the malaise. No one has done so much to explain, yet justify violence. Mailer is enigmatic enough to be a militarist with quasi-pacifist books to his credit, a man compulsively given to casting himself into

⁴³ « *Giles Goat-Boy* is only one of the odder of innumerable examples of a conspicuously flourishing genre in the postwar period, the campus novel. Typically written as a satire, this genre usually registers not the metaphysics but, more humbly, the ironies of institutionalization. [...] [T]he postwar campus novel is most often written from the perspective of the faculty, taking as its focus one or another ludicrous dimension of departmental life, and almost always portraying literary scholars as the petty, cynical idiots we are. » [Mark McGurl, *The Program Era*. *Op. cit.*, p. 46-47.]

⁴⁴ Mark McGurl, *The Program Era*. *Op. cit.*, p. ix.

the role of the "general" leading "his troops" when invited to appear as a celebrity at anti-war demonstrations⁴⁵.

Millet, occupée par le succès critique et populaire de *The Naked and the Dead* et par la personnalité extravagante développée au cours des années soixante, s'attarde peu au fait que les deuxième et troisième romans de Mailer, respectivement *Barbary Shore* (1951) et *The Deer Park* (1955), sont narrés par des romanciers inquiets, socialement inadéquats et profondément aliénés, loin de la posture assumée par leur auteur sur la place publique. Qu'ils soient à Brooklyn en train d'essayer de retrouver la mémoire ou en Californie en train de s'infiltrer maladroitement dans l'élite hollywoodienne, ces aspirants romanciers sont des observateurs quasi fantomatiques, des spectres sans personnalité, sans caractère, qui en disent long sur les sujets épineux de l'écriture engagée, du militantisme, et sur la façon dont Mailer, avec d'autres de sa génération, est parvenu à passer à travers les années difficiles et angoissantes suivant la guerre.

4.6 LES DÉSENGAGÉS : MIKE LOVETT ET SERGIUS O'SHAUGHNESSY

Norman Mailer a tardé à créer un personnage de romancier qui, comme lui, aurait connu le succès très tôt (dès le premier roman) et aurait eu des difficultés à gérer la notoriété et les excès auxquels la vie littéraire peut mener. Au contraire, ce sont des personnalités plutôt timorées et inquiètes qu'il a explorées. Peuplés d'écrivains, mais peu bavards sur ce qui cimenterait l'acte créateur, ses livres des années cinquante (jusqu'à *Advertisements for Myself*, en 1959, qui marque un tournant décisif) sont plus des réflexions existentielles sur le fait d'écrire de la fiction dans un monde politiquement et moralement instable que des descriptions réalistes de l'institution littéraire américaine. Ils reflètent de façon oblique les questionnements rongant l'auteur à l'époque, alors qu'il tentait de réconcilier son ardent désir de plaire en accédant au statut de grand romancier et l'importance de s'impliquer socialement jusqu'à la révolution.

⁴⁵ Kate Millett, *Sexual Politics*. Champaign, University of Illinois Press, 2000 [1970], p. 314.

Après la publication de *The Naked and the Dead*, en 1948, Mailer est devenu une vedette presque du jour au lendemain⁴⁶. On aurait pu s'attendre à ce que ses romans suivants soient une exploration de cette position inédite, à travers la figure d'un jeune romancier fougueux et sûr de lui, amoureux des caméras et avide de gloire. Or, Mike Lovett, le narrateur et protagoniste de *Barbary Shore* est à l'opposé de cette image. Comme Sergius O'Shaughnessy, narrateur de *The Deer Park*, il partage avec Mailer son passé militaire, mais alors que ce dernier s'est servi de son expérience dans l'armée pour écrire un des plus importants témoignages romanesques au sujet de la Seconde Guerre mondiale, Lovett est amnésique. On en sait peu sur lui : il a probablement été au front, a été blessé, et sa mémoire en est irrémédiablement affectée. Il ne se souvient de rien, et la mémoire lui reviendra par bribes souvent difficiles à confirmer, jusqu'à ce que son identité réelle soit remise en question par les autres autant que par lui-même.

⁴⁶ Robert Schoenvogel résume ainsi l'enthousiasme critique et éditorial ayant entouré la parution de *The Naked and the Dead*, illustrant bien la posture déjà complexe de Mailer face à la célébrité et au succès : « Along with the favorable reviews, Norman Mailer's first novel also greatly benefited from an innovative ad campaign implemented by Rinehart and Company, Mailer's publisher at the time. Before the book was even published, the publisher placed weekly ads in the *New York Times Book Review*. These ads were visually graphic and eye-catching, showing a frazzled soldier with bullet holes and jagged lines all around him. In each ad, a few lines would describe a certain character from the book and inform the reader of the publication date. Interestingly, Mailer did not approve of these ads at all. In Peter Manso's book, *Mailer: His Life and Times*, it is reported that the young author was "infuriated by the prepub ads," and that he resented the "pandering" (113). He felt that they would turn off "classy readers." Nevertheless, others in the publishing industry believed that the ads would help generate interest and diminish the effects of an extremely high selling price of four dollars. Most other books at the time were selling for \$2.95 (118). Fortunately, the ad campaign was a success, and it did generate excitement and demand for the novel. *The Naked and the Dead* rocketed to the top of the best-seller list within weeks of its publication. The aggressive ad campaign highlights another feature which contributed to the novel's great success in 1948. Norman Mailer was an unknown quantity prior to the publication of *The Naked and the Dead*. In all the reviews, much emphasis is put on the fact that Mailer is a new literary talent. As David Dempsey writes in the *New York Times*, the publication of Mailer's novel "bears witness to a new and significant talent among American novelists." On the back cover of the first edition, there is a large picture of Mailer accompanied by a short biography. It is almost as if the publisher is introducing the author to the public, trying to convince them of his qualifications. This focus on the emerging literary talent of Norman Mailer almost surely contributed to the success of the novel. The public would read the book in order to determine whether the new kid on the block, a Harvard graduate and war veteran, was really as good as the reviews claimed. » [Robert Schoenvogel, « Critical Essay ». *20th-Century American Bestsellers: Norman Mailer's The Naked and the Dead*. <<http://people.lis.illinois.edu/~unsworth/courses/bestsellers/search.cgi?title=the+naked+and+the+dead>> (page consultée le 20 juin 2013).]

Amnésique, il se considère comme un « writer » et, malgré l'absence de références au manuscrit qu'il cherche à écrire, il insiste d'entrée de jeu pour dire qu'il s'est installé dans une pension de Brooklyn pour écrire un roman. Son ambition est claire, contrairement à ses souvenirs : « I was driven with the ambition that I should be a writer, and I was grubbing quite appropriately for a grubstake. My project was to save five hundred dollars and then find an inexpensive room: calculated virtually to the penny, I found that if the rent were less than five dollars a week, I would have enough money to live for six months and I could write my novel or at least begin it⁴⁷. » Projet flou et aux contours mal définis, auquel il se consacrera, le roman à venir lui permet de se redéfinir en regardant vers l'avant.

Quatre ans plus tard, le roman donnant la parole à Sergius O'Shaughnessy, jeune playboy et ancien pilote de guerre en Corée, s'ouvre lui aussi sur une revendication de l'écriture comme moyen de regarder vers l'avant sans s'occuper du passé. O'Shaughnessy réclame le droit de se réinventer en tant qu'écrivain, même s'il n'est ni un intellectuel, ni même un artiste dans l'âme. Rappelant vaguement Martin Eden, mais dans un contexte autre (celui d'Hollywood durant les années cinquante, où chacun a « le droit » d'être ce qu'il veut, sauf un communiste...), O'Shaughnessy sent qu'il est écrivain, sans vraiment comprendre ce que cela signifie. Il a peu lu, à peine étudié, mais ses espoirs, bien que naïfs, sont grands. Lors d'une conversation avec son ami scénariste Eitel, un intellectuel raffiné et beaucoup plus éduqué que lui, O'Shaughnessy décide de lui faire lire une de ses compositions et prend la mesure de son ignorance :

When he finished it, he laughed. "It's amusing, I guess. I didn't realize how much you're under the influence of Joyce."

I knew I was going to make a fool of myself, but for once I didn't care. "Who's Joyce?" I asked.

"James Joyce. You've heard of him, of course?"

"No. I think I've heard the name though⁴⁸."

⁴⁷ Norman Mailer, *Barbary Shore*. New York, Vintage, 1997 [1951], p. 7-8.

⁴⁸ Norman Mailer, *The Deer Park*. New York, Londres, Corgi Books, 1971 [1955], p. 212.

Pour lui, l'écriture romanesque sera un moyen de se réinventer, et non de se comparer ou de se placer dans une tradition. Ce qui s'est passé avant importe peu, ni d'un point de vue littéraire, ni d'un point de vue personnel : il ne parlera de sa jeunesse que pour préciser que sa décision de devenir écrivain ne saurait se résumer à la douleur ou aux traumatismes de l'orphelinat et à l'abandon initial qui y a mené. Il n'a que faire des retours en arrière mièvres qui déforment la réalité : « It's a trap to spend time writing about your childhood. Self-pity comes into the voice⁴⁹. » Pour O'Shaughnessy, s'apitoyer sur son sort ne saurait en rien être productif et il a décidé depuis longtemps qu'il serait « a brave writer⁵⁰ » et non un imposteur manipulant les sentiments. On verra plus loin ce qu'implique le qualificatif de « brave » dans un esprit comme le sien.

Ni Mike Lovett ni Sergius O'Shaughnessy ne sont des écrivains au sens professionnel du terme, puisqu'au moment où le lecteur fait leur connaissance, ils projettent l'écriture d'un premier roman et n'ont rien publié. Peut-être le deviendront-ils un jour, mais ce n'est pas dans le cadre narratif des récits dont ils sont les narrateurs qu'on en apprendra beaucoup sur leur éventuelle carrière. Dans *Barbary Shore*, le fait que Lovett soit écrivain se voit rapidement occulté par l'intérêt qu'il porte aux autres pensionnaires de l'hôtel où il loge, qui finissent par occuper l'espace entier. Après une série de brèves références explicites au manuscrit auquel il travaille, dans les premiers chapitres, Lovett devient un pur observateur, presque un voyeur, tentant de dénouer les intrigues se tissant autour de lui. La paranoïa s'installe, dans un climat politique tendu où l'identité de chacun reste floue, où les naïfs et les innocents sont peut-être en réalité de machiavéliques calculateurs. Lovett se rend vite compte qu'il a atterri au milieu d'une enquête des services secrets sur un ancien haut placé du Parti communiste des États-Unis et, surtout, que cette histoire le concerne d'une manière qu'il ne soupçonne pas.

Mailer s'intéresse moins au rôle actif de l'écrivain en processus d'écriture qu'à sa passivité, son absence de personnalité le rendant perméable aux influences qui l'entourent. Néanmoins, cette caractéristique de l'identité de Lovett est si programmatique qu'on

⁴⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

comprend que le roman n'aurait pu exister s'il n'avait pas été écrivain, car c'est son *regard* particulier qui permet au récit de se développer. Effectivement, même s'il ne s'agit pas d'une description traditionnelle ou réaliste du milieu littéraire, *Barbary Shore* n'a pas de sens en dehors de la nature d'écrivain de Lovett, ce statut lui permettant de vivre dans la pension de Guinevere en ne faisant rien d'autre que réfléchir, observer, noter, sans jamais quitter les lieux, ni avoir à justifier ses allées et venues. Lovett est un être sédentaire. C'est un parasite toléré, car il prétend être un écrivain et les gens voient son inertie comme une étape menant à un résultat concret : un livre, une œuvre. On l'accepte parce qu'il correspond à l'idée traditionnelle du romancier, quelqu'un ne *faisant* rien de concret, dans la vie quotidienne, ne *travaillant* pas au sens usuel du terme. Comme il le dit lui-même, Lovett a travaillé avant de s'installer à la pension, il a accumulé un peu d'argent et pourra donc survivre durant ces mois dédiés à l'écriture. Le processus d'écriture le place en retrait de la vie quotidienne, et c'est grâce à cet état que peuvent se dérouler sous nos yeux les événements narrés, à travers son regard froid et distant.

The Deer Park est construit par Mailer de façon similaire. Sergius O'Shaughnessy débarque à Desert D'Or, une retraite pour artistes hollywoodiens et gens fortunés, avec quelques centaines de dollars en poche (gagnées au jeu) et l'ambition d'avoir du plaisir et de se faire romancier. Rapidement, lui aussi devient un homme invisible, sans traits distinctifs autres que sa beauté physique, et son projet d'écriture en souffrira, entre autres parce qu'il ne sait pas ce qu'il cherche. Impressionné, voire intimidé par ces personnalités fortes qu'il fréquente, Sergius est déchiré entre le fait d'acquiescer de l'expérience et se retirer pour la coucher sur le papier :

For such a purpose, Desert D'Or may have been a poor place to stay, and in truth, I hardly wrote a word while I was at the resort. But I was not ready to work; I needed time, and I needed the heat of the sun. I do not know if I can explain that I did not want to feel too much, and I did not want to think. I had the idea that there were two worlds. There was a real world as I called it, a world of wars and boxing clubs and children's homes on back streets, and this real world was a world where orphans

burned orphans. It was better not even to think of this. I liked the other world in which almost everybody lived. The imaginary world⁵¹.

À Desert D'Or, on s'intéresse à lui, bien sûr, mais pour des raisons n'ayant rien à voir avec ce qu'il considère comme sa vraie nature. On aimerait en faire une vedette de cinéma, le faire parler de ses années de pilote de guerre, ou de son enfance tragique, mais il est ailleurs, toujours distant, pris dans un entre-deux émotionnel dont il ne parviendra pas à s'évader durant son séjour. Cela dit, cette prison émotionnelle reste un des principaux atouts de ce qu'il considère être sa personnalité d'écrivain, avec son intelligence analytique, perçante.

Ici aussi, comme dans *Barbary Shore*, le fait que Sergius O'Shaughnessy soit un écrivain n'est pas *important*, en surface du moins, puisqu'on parle à peine de ce que ce métier implique dans la vie quotidienne, mais sans cet aspect de sa nature, il n'y aurait pas de livre : O'Shaughnessy devient, plus qu'un simple narrateur, un observateur par excellence, à la fois discret et influençable, dont l'oisiveté n'éveille pas les soupçons. L'histoire qu'il raconte (comme celle que racontait Mike Lovett), se veut celle d'un homme qu'on ne remarque pas, parce qu'un écrivain est perçu comme un homme effacé. L'écrivain (sauf le scénariste pour les studios vendant ses textes au mot) n'a pas une *occupation*, au contraire, il a une *essence* : celle d'observateur en retrait.

Toutefois, d'une manière beaucoup plus directe que dans *Barbary Shore*, *The Deer Park* comporte des références évoquant un « roman autobiographique » écrit par le narrateur au sujet d'événements s'étant produits plusieurs années auparavant. O'Shaughnessy laisse ici et là des traces floues d'un présent de l'écriture éclairant le temps du récit d'une manière différente. Ces marques viennent faire douter le lecteur quant à la véracité des souvenirs relatés, puisque le narrateur-auteur insiste sur l'usage de l'imagination et sur la déformation des souvenirs : « I could write it today as he said it, and I think in all modesty I could even add a complexity or two, but this is partly a novel of how I felt at the time, and so I paraphrase as I heard it then, for it would take too long the other way⁵². » Il y a donc une forte prise en charge du récit par un personnage écrivain qui en a été un témoin privilégié

⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

⁵² *Ibid.*, p. 116.

sans jamais participer vraiment aux événements : il a pu s'y glisser sans attirer l'attention sur lui. En effet, qui à Hollywood prendrait au sérieux un écrivain, surtout si ce dernier a le malheur d'entretenir des aspirations artistiques, comble de la vanité au cœur de l'industrie du divertissement?

Aussi les deux livres sont-ils construits sur un paradoxe apparent. Comme s'il s'agissait, d'un côté, d'explorer autre chose que la nature profonde de l'artiste, alors que, de l'autre, Lovett et O'Shaughnessy parviennent à exister en tant qu'observateurs justement parce qu'ils sont des écrivains et parce qu'ils possèdent cette nature dont on ne parle pas. Autrement dit, en composant ces deux romans sur le climat politique tendu de l'après-guerre et sur l'apparente superficialité d'Hollywood, où chacun est engagé dans une lutte et devient suspect aux yeux des autres, Mailer a voulu donner la parole à cet être distant et désengagé, observant le monde se faire et se défaire devant lui : le romancier américain. Là réside la force paradoxale de ces deux romans, et le contraste est frappant entre ces narrateurs aux ambitions littéraires, à l'âme presque vide, et les hommes et les femmes pleins de vie, de mystère et d'ambitions s'agitant autour d'eux, et qu'ils nous décrivent.

4.7 DÉTACHEMENT, DÉSENGAGEMENT, DÉINCARNATION

On a trop peu insisté sur les similarités entre ces deux romans de Mailer. Pourtant, ils mettent en scène (dans des styles très différents) un apprenti romancier se liant d'amitié avec un homme complexe au passé trouble, ayant des problèmes avec les services secrets qui le questionnent sur ses actions passées. Dans *Barbary Shore*, fable kafkaïenne interrogeant les concepts d'innocence et de culpabilité, de patriotisme et de trahison, le narrateur est subjugué par ce qu'il apprend en filigrane de la vie de McLeod, un des pensionnaires de l'hôtel où il loge, et c'est ce qui le pousse à écrire et à s'interroger de plus en plus sur son propre passé effacé de sa mémoire. Dans *The Deer Park*, Sergius O'Shaughnessy fait la connaissance de Charles Francis Eitel, un réalisateur de films ayant connu des démêlés avec le comité du sénateur McCarthy. Le style de *The Deer Park* diffère par son réalisme, mais le livre n'en reste pas moins marqué par les mêmes questions politiques et existentielles. Le romancier, l'artiste au travail, est loin de représenter l'engagement politique, la lutte ou le militantisme,

comme on aurait pu s'y attendre. Au contraire, dans les deux cas, c'est celui faisant face au romancier qui s'implique socialement. Ce dernier, pris dans les méandres de son écriture, a de la difficulté à comprendre son rôle dans l'arène politique, préférant en définitive ne pas trop s'en mêler : le monde réel est trop complexe pour lui.

Ces romans de l'après-guerre ont été écrits alors que Norman Mailer devenait une personnalité publique et littéraire, publiant essais politiques et sociaux, s'impliquant dans les enjeux politiques de son époque, cultivant la mystique du rebelle et de l'homme révolté, en guerre contre un système corrompu. Antithèses de leur auteur, d'une certaine manière, Lovett et O'Shaughnessy étaient condamnés d'emblée par Mailer, dans leur posture intellectuelle et leur morale floue et introspective. Là où ils se faisaient de plus en plus effacés, insaisissables, en tant qu'écrivains fictifs, la *persona* de Mailer grandissait. Le contraste est frappant entre le créateur et ses personnages. Sorte de laboratoires expérimentaux pour le combattant hyperactif prenant forme en lui, ses romanciers fictifs des années cinquante deviennent des apathiques décontenancés par l'incroyable complexité du monde (géopolitique, moral, éthique) se réfugiant dans la fiction dans l'espoir vain de parvenir à une forme de synthèse.

Plus que désengagés, en réalité, ces écrivains sont désincarnés, ils ont perdu ce sens de la réalité pouvant les guider vers une véritable préhension du monde auquel ils appartiennent, qu'ils le veuillent ou non. Perdus, chancelants, ils sont ces « dangling men » dont parle Krzysztof Andrzejczak (s'inspirant du titre du roman de Saul Bellow) dans son essai sur le héros-écrivain dans la fiction américaine de l'après-guerre. Dès les premières pages de *The Writer in the Writing*, Andrzejczak y va d'une description éloquente de l'atmosphère sociale qui semblait présider à l'écriture, pour les romanciers de la génération de Mailer :

Paradoxically, America's emergence from World War II as a military, political and economic world power brings in its wake an intense and widespread sense of defeat among the country's intellectuals and artists. Their confusion and inertia are different from the "fatigued suspension of the will" following WWI that resulted in an inquiry into the thematic and formal possibilities of literature. After the Second World War, young American writers express disillusionment rather than rebellion, and often defer to the conservative sensibilities of the previous era. [...]

By the early 1950s, economic prosperity and rampant consumerism create a mood of optimism which becomes the semi-official, politically correct attitude throughout the entire decade and beyond. The literary artist who refuses to conform

is socially and politically suspect. Critics and commentators accuse writers of failing their medium, of producing irrelevant, obscurantist and derivative work. Some insist that pessimism is temporary, a cyclic pattern of cultural waywardness, a passing vogue of failure. [...]

But the prevailing mood of entrapment, alienation and futility persists; it takes root and blooms in the ruined garden of uncertainty – a mode of gloom and radical irony that will mold American literature for decades to come⁵³.

« Irrelevant, obscurantist and derivative » sont des qualificatifs employés à l'époque pour critiquer ces deux romans de Norman Mailer, aujourd'hui considérés comme des documents pertinents permettant de comprendre l'angoisse caractérisant cette époque. Après l'armistice, après l'explosion de la bombe nucléaire, les figures de Mike Lovett et de Sergius O'Shaughnessy devenaient pour Mailer des symboles idéaux afin de représenter la contradiction profonde enfouie dans la personnalité du créateur oeuvrant au sein de la superpuissance américaine. Appartenant au monde (victime des machinations du système, etc.) tout en s'en retirant pour l'observer et le décrire, le romancier devient un être surpuissant et inepte en même temps. D'un côté son ambition se veut digne, voire noble (l'appel de l'imagination), de l'autre il se désintéresse de ce qui n'est pas directement lié à lui-même et s'embourbe dans un solipsisme dangereux.

Mike Lovett sera perçu comme un écrivain par Guinevere exclusivement sous cet angle, elle percera ainsi sa façade : « Her mouth curled again. "You can't love anybody, Mikey, for you're Narcissus, and the closer you come to the water the more you adore yourself until your nose touches, and then you're alone again." I did not want to believe this. "It's true," I said, "but it's... it's not true. It's not all true"⁵⁴. » Cette indécision dans la réponse de Lovett révèle la complexité de son rapport au monde. Même si on a aucune idée au fond de sa nature profonde, ce trait particulier ressort : Lovett est un narcissique, ce qui ne fait pas nécessairement de lui un écrivain, sauf à partir du moment où son narcissisme devient une pulsion créatrice.

⁵³ Krzysztof Andrzejczak, *The Writer in the Writing. Op. cit.*, p. 17.

⁵⁴ Norman Mailer, *Barbary Shore. Op. cit.*, p. 154.

Cette pulsion, véritable moteur de l'écriture, Mailer l'a exploitée dans une très courte nouvelle datant de la même époque que *Barbary Shore*, intitulée « The Notebook », dans laquelle un jeune écrivain anonyme ne peut s'empêcher de noter ses réactions dans un cahier, en plein cœur d'une querelle avec sa fiancée. Il ne faudrait surtout pas oublier ce moment, pense-t-il, puisque cette situation pourrait se transformer en bonne histoire. Encore une fois, le narcissisme de l'écrivain est à la fois jugé sévèrement et contemplé comme un gage de grande acuité intellectuelle :

"Why are you angry? Is it because you feel I didn't pay enough attention to you tonight? I'm sorry if I didn't. I didn't realize I didn't. I do love you."

"Oh, you love me; oh, you certainly do," the young lady said in a voice so heavy with sarcasm that she was almost weeping. "Perhaps I'd like to think so, but I know better." Her figure leaned toward his as they walked. "There's one thing I will tell you," she went on bitterly. "You hurt people more than the cruelest person in the world could. And why? I'll tell you why. It's because you never feel anything and you make believe that you do." She could see he was not listening, and she asked in exasperation, "What are you thinking about now?"

"Nothing. I'm listening to you, and I wish you weren't so upset."

Actually the writer had become quite uneasy. He had just thought of an idea to put into his notebook, and it made him anxious to think that if he did not remove his notebook from his vest pocket and jot down the thought, he was likely to forget it. He tried repeating the idea to himself several times to fix it in his memory, but this procedure was never certain.

"I'm upset," the young lady said. "Of course, I'm upset. Only a mummy isn't upset, only a mummy can always be reasonable and polite because they don't feel anything." If they had not been walking so quickly she would have stamped her foot. "What are you thinking about?"

"It's not important," he said. He was thinking that if he removed the notebook from his pocket, and held it in the palm of his hand, he might be able to scribble in it while they walked. Perhaps she would not notice⁵⁵.

Il finit par reproduire fidèlement dans son cahier ce qui arrive, un récit déjà transposé dans l'imaginaire comme une situation *signifiante* pour des lecteurs et qui ne saurait se

⁵⁵ Norman Mailer, « The Notebook », *Advertisements for Myself*. New York, Putnam, 1959, p. 141.

réduire à sa simple existence fade et univoque. Ce n'est plus la vie, mais la littérature : « *Emotional situation deepened by notebook, he wrote. Young writer, girl friend. Writer accused of being observer, not participant in life by girl. Gets idea he must put in notebook. Does so, and brings the quarrel to a head. Girl breaks relationship over this*⁵⁶. » Écrire, pour ce jeune homme, équivaut donc à *ne pas vivre* une situation émotionnelle afin de lui permettre d'être approfondie par son exploitation fictionnelle. Sans aucun doute se trouve-t-il brillant d'y avoir pensé avant sa fiancée.

« The Notebook » est une farce métafictionnelle facile et on imagine Mailer ayant vécu une situation semblable. Sa justification, dans la courte introduction au texte, intéresse par ce qu'elle révèle de nonchalance et de gravité mêlées : « "The Notebook" was written in an hour, and it's perfectly fair to take it seriously or decide it's a trifle. Sometimes I think it captures one of those moments which come upon people when they stare at their face too long in the mirror and realize that the face, yes, that face is the one face they can never escape⁵⁷. » Qu'on prenne la nouvelle au sérieux ou non, cette facette de l'auteur, ce narcissisme radical, entraine en confrontation violente avec l'importance accordée à une participation active au monde : l'écrivain *doit* être engagé, et si ce n'est pas son essence, ce sera son devoir.

Un peu plaquée, un peu artificielle dans un roman mettant en scène la déliquescence de la personnalité de l'écrivain – son incapacité à s'impliquer dans quoi que ce soit d'autre que la mise en scène de sa propre vie – la dernière partie de *The Deer Park* va dans le sens de cette tentative d'être *dans* le monde, alors que Sergius explique son lent parcours vers l'écriture, après son départ de Desert D'Or. On y apprend qu'il s'est exilé au Mexique où il a voulu écrire un roman sur l'orphelinat de sa jeunesse. Il s'est ensuite fait torero et a voulu écrire sur l'univers de la corrida, puis a finalement déménagé à New York où il a vécu (comme tout artiste américain qui se respecte depuis les années vingt) dans un minuscule appartement insalubre près de Greenwich Village. O'Shaughnessy croit qu'en accumulant des expériences, en *vivant* intensément, il pourra devenir le romancier engagé qu'il rêve

⁵⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 140.

d'être, mais il constate en définitive la futilité de sa tentative, vulgaire imitation d'une posture d'écrivain idéale, retrouvée chez Ernest Hemingway :

With a stop or two on the way, I found my hole in New York, a cold-water flat outside the boundary of the Village, and I had a few girls who made for some very complicated romances, and I suppose I learned a little more – life is an education that should be put to use – and I tried to write my novel about bullfighting, but it was not very good. It was inevitably imitative of that excellently exiguous mathematician, Mr. Ernest Hemingway, and I was learning that it is not creatively satisfying to repeat the work of a good writer⁵⁸.

Norman Mailer a peut-être été le Hemingway de sa génération, du moins dans sa vie publique, mais son exploration répétée de la figure du romancier désengagé en proie à une inertie profonde montre à quel point il était obsédé par ces questions et que le dilemme était loin d'être réglé dans son esprit. Quels sont la nature et les rôles du romancier? Comment peut-on arriver à réconcilier l'égocentrisme supposé par le regard de l'écrivain sur le monde extérieur et son devoir moral de faire de ce même monde un lieu d'altruisme et d'empathie? Dans *Barbary Shore* et dans *The Deer Park*, l'égocentrisme l'emporte, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'une *matière* littéraire plus féconde. Mailer n'était pas dupe, comme on l'a vu avec « The Notebook » : prendre conscience du paradoxe et de l'irréconciliable était en soi une marque d'intelligence qu'il aurait été absurde de ne pas exploiter.

4.8 L'EDEN EN NOUVELLE-ANGLETERRE : *REAL PEOPLE* (1969)

Les romans des années cinquante de Mailer nous apprennent peu sur la vie de l'écrivain aux États-Unis, du moins sur le plan de la diégèse. En dehors de l'angoisse existentielle supposée par un tel statut social à l'aube de la guerre froide et en plein mccarthyisme (des soubresauts historiques se retrouvant en filigrane dans la narration), ils restent muets sur bien des questions entourant la profession : le monde éditorial, les rapports difficiles avec le lectorat, la compétition entre écrivains, l'indice de « valeur » littéraire entre production restreinte et production de masse. Sergius O'Shaughnessy résumera l'aspect énigmatique et

⁵⁸ Norman Mailer, *The Deer Park. Op. cit.*, p. 327.

insaisissable du romancier mis en relief par Mailer en parlant de ses ambitions littéraires comme d'une quête vers l'abstraction : « I began then to make those first painful efforts to acquire the most elusive habit of all, the mind of the writer [...] »⁵⁹ » Aussi, chez Mailer obtient-on peu de détails sur la vie littéraire américaine, ses acteurs, ses interactions, ses combats idéologiques et ses conflits interraciaux, durant cette période mouvementée suivant la Seconde Guerre mondiale. Pour ne donner qu'un exemple, si *The Deer Park* est très bavard au sujet d'Hollywood, là où l'action se déroule, le roman ne révèle rien sur les liens conflictuels entretenus durant des décennies par les écrivains dits « sérieux » avec l'industrie du cinéma. Depuis Fitzgerald et Faulkner jusqu'à Mailer lui-même, en passant par Nathanael West et bien d'autres, plusieurs romanciers américains se sont retrouvés (souvent par obligations financières, alors que leur carrière littéraire battait de l'aile) devant le choix difficile de se « vendre » à l'industrie du divertissement ou crever de faim. Ce n'est pas ce qui intéresse Mailer, alors que son narrateur O'Shaughnessy ne s'approche pas d'un tel dilemme : il se laisse porter par les événements, et en définitive lui seul sait s'il parviendra à s'approprier un jour cette nature « évasive » et « incertaine » qu'est l'esprit de l'écrivain.

Les angoisses professionnelles, les luttes de pouvoir symbolique, les difficultés financières et matrimoniales se retrouveront chez d'autres auteurs, dont les romanciers fictifs seront autrement plus loquaces sur la place qu'ils et elles croient occuper dans le champ littéraire. *Real People*, d'Alison Lurie, paru en 1969, est un bon exemple du type de roman accordant une importance capitale à ces détails et permettant d'analyser les multiples visages de l'écrivain américain dans la seconde moitié du XX^e siècle. À travers les différentes figures apparaissant dans le récit et ce qu'elles révèlent sur les travers du métier et leurs problèmes privés et publics, on arrive à mieux cerner les enjeux bien ponctuels auxquels ils font face et les interrogations supposément éternelles leur tenant à cœur.

Roman à clé parodique relevant de l'étude de mœurs, *Real People* met cartes sur table, comme son titre l'indique : en dépit des lieux communs qui circulent, les artistes sont de « vraies personnes », avec des défaillances bien humaines. Pourtant, *Real People* n'est pas

⁵⁹ *Ibid.*, p. 303.

un procès de la vie privée des écrivains, mais une observation douce-amère de leurs comportements entre eux, à ce moment précis où, au milieu de leurs semblables, ils peuvent paradoxalement redevenir « eux-mêmes », autre chose qu'une métonymie de leur profession ou de leur vocation. La narratrice écrit : « At Illyria one becomes one's *real* self, the person one would be in a decent world⁶⁰. »

À vrai dire, dans *Real People*, il ne s'agit pas tant d'un *moment* que d'un *endroit* désigné, ce qui rend le roman de Lurie révélateur. Placés ensemble en un même lieu se voulant détaché du monde moderne et des conventions, les artistes se délivrent du carcan du quotidien, et le lecteur accède, sinon à leur intériorité, du moins à leur intimité. Le livre se déroule en effet dans une colonie d'artistes inspirée de Yaddo, où peintres, romanciers, poètes, musiciens, peuvent se rencontrer et interagir tout en continuant de créer, libérés de l'agitation du monde extérieur. Bien sûr, une semaine suffira pour que le monde extérieur s'invite à la fête et que les scandales éclatent au grand jour.

Illyria, situé quelque part en Nouvelle-Angleterre, est un endroit de rêve où l'on va pour se ressourcer et cueillir l'inspiration dans la nature et le silence. La narratrice écrit à ce sujet : « Actually, it's not so much Heaven (which is intellectual and unimaginable) as a sort of Eden, where all practical problems and responsibilities have vanished⁶¹. » Elle y croit sincèrement, et ses impressions sur l'endroit et les gens qu'elle y croise constituent l'essentiel de *Real People*. Enthousiaste au début, elle est de plus en plus dubitative à mesure que le récit de son séjour se développe : ces hommes et ces femmes ayant reçu l'invitation, venus passer quelques semaines à Illyria, peut-être ne sont-ils pas aussi merveilleux qu'elle aimerait le croire. Malgré l'effet presque magique d'Illyria, les querelles éclatent et les tensions montent.

Construit sous la forme du journal de l'écrivaine Janet Belle Smith, invitée à Illyria pour la troisième fois en quelques années, le roman de Lurie se lit comme un condensé de ce que nous avons vu jusqu'à présent de la représentation du romancier aux États-Unis. Même si la

⁶⁰ Alison Lurie, *Real People*. *Op. cit.*, p. 10.

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

lecture de ce livre publié à la fin des années soixante nous oblige à faire un bond historique de plus de dix ans, nous verrons à quel point Alison Lurie, en moins de deux cents pages, parvient à capter l'essentiel de son époque, de l'atmosphère surannée et intemporelle d'Illyria permettant de remonter aux années vingt, jusqu'aux problèmes soulevés par une posture instable de romancière féminine œuvrant dans une société dite « libérée », en passant par les conflits latents entre les écrivains avant-gardistes et leurs collègues plus conservateurs.

4.9 ILLYRIA ET YADDO

Real People s'ouvre sur la description impressionniste d'un domaine privé de plus de cinq cents acres, situé dans le nord de la Nouvelle-Angleterre, où une douzaine d'invités travaillent à une œuvre en cours. Musiciens, peintres, sculpteurs, poètes et romanciers peuplent le domaine, errant, réfléchissant, créant. Au manoir principal, des domestiques dévoués s'occupent de leur bien-être. On voit à leurs besoins et ils sont appelés à fraterniser entre eux, à échanger sur leur pratique, à s'encourager mutuellement. À Illyria, ils se sentent chez eux, puisque l'unique fonction de l'endroit est de les accueillir et de leur offrir une atmosphère propice à l'inspiration. Ils ont été choisis pour leur talent prometteur ou leur réputation enviable.

Sorte de courte introduction au récit qui suivra, séparée de ce dernier par le fait qu'elle n'appartient pas au journal de Janet Smith, la description d'Illyria donne le ton au livre. On y rencontre des silhouettes absorbées dans leur travail de création, alors que la voix narrative s'infiltré dans les murs du domaine afin de donner un accès privilégié au poumon créateur de la nation, à ces hommes et femmes dévoués à leur art, occupés à écrire des romans percutants et à composer des mélodies révolutionnaires. Vaillants, ils semblent accaparés par une activité intellectuelle sérieuse, cherchant l'inspiration jusque dans la masturbation :

The guests [...] are all solitary, and seem either idle or worse. At ten A.M. each is shut in his room alone, either in the main house or in isolated cottages about the grounds. Two of them are staring out of their windows. Two others are pacing about restlessly. One writes a letter, and signs it with a false name, while another reads (without permission) somebody else's private correspondence. One is

*methodically bending a pile of his hosts' coat hangers out of shape; one is picking out dischords on a grand piano; and one, apparently, is making love to himself*⁶².

On ne sait qui s'exprime ici, à qui appartient cette voix, mais Janet commencera, au cours de la semaine décrite dans son journal, une nouvelle à propos d'Illyria, bravant ainsi un tabou. Il n'est donc pas interdit de lire ce passage comme une fictionnalisation de ses impressions personnelles. Comme elle le mentionne à plusieurs reprises, personne n'est censé parler d'Illyria, même s'il s'agit d'un sujet parfait : « There's only one Illyria, and though it's a wonderful subject, nobody will ever write about it. Because if they do (as Caroline Kent has somehow made clear), they can never come back⁶³. » Bravant l'interdit, Janet se lancera corps et âme dans ce projet d'écriture, y prenant goût, sachant qu'elle sera probablement bannie de la colonie d'artistes qu'elle aime tant.

Librement inspiré de son passage à Yaddo au début des années soixante, *Real People* a eu des conséquences similaires pour Alison Lurie, qui n'a jamais plus été invitée à y séjourner⁶⁴, et son roman est un des seuls témoignages de la vie d'artiste telle qu'elle s'y déroulait (et s'y déroule encore aujourd'hui, dans un « hors-temps » propice au recueillement). On comprend bien que dans la réalité comme dans le livre, il ne faut pas écrire sur un endroit idyllique, retiré, offrant la tranquillité d'esprit requise à l'écriture. Comme le dit Janet, ce serait trahir un secret et faire preuve d'un manque de respect et de décorum déplorable.

Il est quand même étonnant que cette règle ait été respectée par la quasi-totalité des écrivains y ayant séjourné. Tandis que le « roman de campus » révélant les secrets peu glorieux des facultés de lettres est devenu un genre en soi aux États-Unis à partir des années cinquante, à peine deux ou trois romans ont été publiés sur Yaddo ou sur des colonies fictives semblables. *Real People* paraît en 1969 puis il n'y aura plus rien de semblable avant *Wake Up, Sir!* de Jonathan Ames en 2004, un roman humoristique reposant sur les clichés du

⁶² *Ibid.*, p. 4.

⁶³ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁴ Voir à ce propos Judie Newman, « The Ghost Writer : *Real People* and *Women and Ghosts* », dans Alison Lurie : *A Critical Study*. Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 95-109.

romancier vain et superficiel, en panne d'inspiration, névrosé, alcoolique, prenant des « vacances » à Yaddo⁶⁵. Henry Roth en parle un peu dans son dernier livre, une œuvre posthume intitulée *An American Type*, dans laquelle un alter ego de l'auteur se remémore l'ambiance qui régnait là-bas dans les années trente. Hommage discret à un endroit qui l'est autant. La description la plus frappante de l'ambiance secrète régnant à Yaddo revient peut-être à Bill Gray, le romancier fictif et protagoniste de *Mao II* (1995), de Don DeLillo, décrivant l'endroit à sa fille en lui expliquant pourquoi il n'était pas présent pour s'occuper d'elle dans sa jeunesse :

"Actually I wasn't even around when you were born. Ever hear about that?"

"Only just recently."

"I was at Yaddo."

"What's that?"

"It's a retreat, a place where writers go for some ordinary fucking peace and quiet. In fact this is the institution's motto, engraved on a frieze over the entranceway. The *u* in 'fucking' comes out as a *v*, in accordance with classical precedent⁶⁶."

L'influence sur la littérature américaine d'un endroit comme Yaddo, la plus ancienne et la plus réputée des colonies d'artistes aux États-Unis, est aussi difficile à mesurer que facile à

⁶⁵ Dans le roman de Ames, l'endroit mythique s'appelle « The Rose Colony ». Le narrateur, un jeune romancier alcoolique, y est invité pour quelques semaines et son séjour est prétexte à une longue comparaison entre une colonie d'artistes et un asile d'aliénés : les artistes ne sont-ils pas, après tout, des fous et des lunatiques? Le livre n'est pas autre chose qu'une farce sans grand intérêt, mais la description de l'arrivée du narrateur à la Rose Colony vaut cependant la peine d'être citée ici, parce qu'elle donne une bonne idée de ce que peuvent ressentir les invités de Yaddo en voyant la propriété et les installations pour la première fois : « We proceeded down a long shadowy sylvan drive – on both sides was a continuation of the thick forest, with moody, sun-blocking trees. We passed a small, dark green pond, and then the driveway began a steep, winding ascent, trees still obscuring one's vision to the left and right, until suddenly we were at the top of a plateau, and revealed to the enchanted eye was a rolling, hilly lawn, about the size of a football field, and at the top of the lawn was the Mansion – an American castle. Built from blocks of silver-flecked stones imported from Italy, it was four stories in height and was loaded with picture windows, ivy, eaves, a copper roof, numerous wooden shutters, elaborate weather vanes, a porte cochere and – if one looked closely – depraved gargoyles. » [Jonathan Ames, *Wake Up, Sir!* New York, Scribner, 2004, p. 102-103.]

⁶⁶ Don DeLillo, *Mao II*. New York, Penguin Books, 1991, p. 116.

négliger. Endroit bucolique plus ou moins secret, enclave archaïque d'un mécénat moderne fonctionnant grâce à de généreuses déductions d'impôts, rencontre parfaite entre l'œuvre caritative et l'art contemporain, entre une aristocratie à l'américaine et la crème des écrivains engagés, on n'en parle pas, ou presque pas. Que ce soit dans la critique, dans les histoires littéraires ou dans les romans eux-mêmes, il s'agit d'un des angles morts de la littérature américaine. Pourtant, le mystérieux domaine de Saratoga Springs fondé par les riches philanthropes Spencer et Katrina Trask a vu passer dans ses jardins et dans ses murs plus de cinq mille artistes et écrivains depuis 1926, dont Langston Hughes, Lewis Mumford, Henry Roth, Truman Capote, Flannery O'Connor, Robert Lowell, Daniel Fuchs, Paul Auster, Jonathan Franzen, Eudora Welty, James Baldwin, etc. Dire que « tout le monde » y est allé à un moment ou à un autre, c'est exagérer à peine, et le jour viendra peut-être où on consacra le temps qu'il faut à analyser les liens étroits tissés au fil des décennies entre Yaddo et la création littéraire aux États-Unis, en compilant les œuvres écrites là-bas et le rôle joué par cette institution singulière dans leur composition.

Si l'endroit reste encore peu étudié, peu de doute subsiste sur son rôle moteur dans la formation et la reconnaissance de la littérature américaine : à la fois conséquence et catalyseur de l'institutionnalisation, Yaddo revêt une importance capitale pour une tentative de compréhension historique du phénomène, puisqu'il s'agit du premier endroit physique (d'une *institution* au sens propre, avant même que l'université ne s'en mêle) où l'écrivain américain est légitimé, dans son statut autant que dans sa démarche créatrice, et ce dès les premières années du XX^e siècle⁶⁷.

⁶⁷ Elaine Showalter, dans son histoire littéraire des femmes écrivaines, dédie quelques lignes à Yaddo et à son influence importante sur le développement de la littérature américaine du XX^e siècle. En soulignant l'acte de légitimation des femmes dans le corpus de la fiction « sérieuse » que constitue leur acceptation à la colonie, tout en citant le discours conservateur et anti-féministe de sa directrice Elizabeth Ames, Showalter résume bien le statut controversé de Yaddo : « While the majority of Yaddo residents in the forties were still men [...], Ames sought out women artists, and the estate was probably the first literary community in which women lived and worked together. Communal living, however, did not necessarily create an idyllic sisterly enclave, let alone a feminist utopia. The women writers in residence at Yaddo [...] had arguments as well as alliances. Such tensions were not unusual, according to Ames, who recalled that "over the years the female artists at Yaddo always got along better with the men than with each other"; women writers "are usually not very tolerant of each other. They're temperamental." » [Elaine Showalter, *A Jury of her Peers*. *Op. cit.*, p. 367-368.]

Yaddo (ou Illyria, dans la représentation fictive qu'en fait Lurie) est un endroit si autosuffisant qu'il représente en miniature la complexité du champ littéraire américain : y sont officiellement les bienvenus les rebelles autant que les conformistes, les modernes autant que les anciens, les blancs autant que les noirs, etc. D'une certaine manière, n'importe quelle histoire s'y déroulant mettra nécessairement en scène son atmosphère surannée, aristocratique et anachronique, et les jeux de pouvoir ayant lieu en coulisse de ses chambres et ateliers d'artistes où seuls l'inspiration et le génie créateur ont leur place. D'une part, son existence même détonne avec le cliché de l'écrivain américain se tenant loin de l'institution, des mouvements, des cliques, et autres regroupements; d'autre part, sa configuration pseudo autarcique permet de reproduire en concentré les schémas de luttes symboliques existant dans le milieu littéraire.

À son arrivée, dans les premières entrées de son journal, Smith insiste sur la beauté du décor, sur l'ambiance particulière retrouvée avec joie, enfin libre d'écrire en paix, loin de l'excitation de sa vie ordinaire d'épouse et de mère. À Illyria, la sérénité va de soi, puisque l'horaire se construit en fonction de la tranquillité d'esprit des invités. Janet, dont c'est la troisième visite, connaît bien les us et coutumes de l'endroit, s'y sent chez elle, et n'a pas de difficultés à se réadapter au mode de vie. À table, on se comporte correctement, l'étiquette est importante :

There's a special style of behavior there – everyone wipes his mouth more often and more tactfully, and takes smaller bites. Above all, there's a special type of conversation: a kind of formal jocularity, lighthearted but (in some hands at least) heavy-handed. I've never heard anything like it outside of Illyria, but I've read it in books – the humorous scenes in Edith Wharton, or early James. There are certain prescribed subjects: local history, geography, botany, and meteorology; and news (but not scandal) of former guests. The names of writers, artists, and musicians who have never been here aren't mentioned⁶⁸.

Malgré l'impression de se retrouver dans un roman d'Edith Wharton, en pleine société aristocratique et guindée, Janet insiste sur le fait qu'ici, à Illyria, chacun a l'opportunité d'être soi-même, déchargé du regard social et public. Ne serait-ce que par la fréquentation

⁶⁸ Alison Lurie, *Real People*. *Op. cit.*, p. 11.

quotidienne d'autres artistes, d'autres écrivains, l'invité d'Illyria redevient un homme ou une femme *comme les autres*. La compétition n'existe pas, et personne n'a rien à prouver, puisque sa seule présence confirme son talent. Aussi ne parle-t-on pas des absents, pas plus que des problèmes mondains reliés à la publication, à la promotion ou aux prix littéraires.

Dans un court article à propos de son séjour à Yaddo en 1981, publié en 1996 dans *The Sewanee Review*, la romancière Merrill Joan Gerber corroborait presque mot pour mot ce que Lurie avançait dans son roman par le truchement de la fiction. Arrivée à Yaddo avec sa machine à écrire, pleine d'enthousiasme à l'idée de pouvoir enfin écrire en paix, loin de son mari et de ses trois filles, Gerber pose les mauvaises questions à son guide, qui vient de lui expliquer comment évacuer la chambre en cas d'incendie :

I thanked him – then asked if anyone important had ever stayed in my room.

"We don't talk about things like that here," he said, with a kindly tone of reprimand. "Everyone is equally important."

I stopped asking questions⁶⁹.

S'attardant à plusieurs aspects un peu désagréables de son séjour, l'article de Gerber – une autre « trahison » de la règle non écrite selon laquelle il ne faut pas parler de Yaddo – raconte une expérience ni tout à fait heureuse ni tout à fait malheureuse et cherche explicitement à déconstruire le mythe d'harmonie et de paix entourant la colonie. C'est un peu comme si Gerber racontait la première visite à Illyria de Janet Belle Smith, à l'époque où cette dernière était maladroite et incertaine des codes sociaux à adopter. Sans doute faut-il un moment d'adaptation pour s'intégrer correctement à cet univers parallèle où chaque individu, selon son vocabulaire, est à la fois un peu divin et trop humain. Gerber décrit l'atmosphère régnant à Yaddo et on comprend que rien n'a changé depuis le début du siècle :

In time I learned the rules of the institution : between breakfast and 4 P.M., no guest must disturb another. After breakfast each artist must pick up his black metal lunch pail (reminiscent of the kind that coal miners carry down to the mines) and lunch alone in his room or studio; after 4 P.M. the pails must be returned to be cleaned

⁶⁹ Merrill Joan Gerber, « A Month in the Country at Yaddo ». *The Sewanee Review*, vol. 104, no. 4, automne 1996, p. 648.

and refilled for the next day's lunch. It was to be understood that no guest would ever be summoned from his room for a phone call. There was one public phone in the Mansion near the dining hall; friends and family must be directed to make calls only at dinner time, when guests would be nearby to take them⁷⁰.

Dans *Real People*, l'univers fictif élaboré par Lurie à partir d'expériences similaires diffère à peine, mais la narratrice, contrairement à Gerber, est sous le charme. Dans son journal, elle décrit Illyria avec une passion et un amour sans faille, où il n'y a pas de place pour les contradictions ou les incongruités qui pourraient s'immiscer dans un tel endroit. Bien sûr, cet aveuglement de la narratrice laisse présager des problèmes sous-jacents et on s'aperçoit bien vite qu'Illyria n'est pas le lieu magique imaginé par Janet, où les artistes pourraient cohabiter et créer sans entraves. « This Eden isn't designed for human beings, though. Instead, we're all, temporarily, gods – busy creating⁷¹ », écrit Janet, juste avant de constater que les « dieux » que les écrivains ont l'impression d'être ici redescendent assez facilement sur terre.

4.10 L'INVERSION DE LA NORMALITÉ

Real People tire son titre d'une anecdote assez révélatrice racontée par la narratrice lors de sa troisième journée à Illyria. Durant les weekends, les jardins de la propriété sont ouverts au public et on rapporte que, le mois précédent, une famille de touristes aurait entrevu quelques artistes en train de pique-niquer : « A little boy saw them through the arbor, and he pointed his finger and cried out, "Are those artists, Mom, or are they real people⁷²?" » Cette question, lancée par un enfant à qui on a (curieusement?) laissé entendre que les artistes n'étaient pas des « real people » n'aurait certainement pas déplu à Gertrude Johnson, ou à quiconque pourvu d'une sensibilité littéraire. Janet s'empresse d'ailleurs de la noter dans son journal. Qui sait si elle ne pourra pas s'en servir plus tard...

⁷⁰ *Ibid.*, p. 650.

⁷¹ Alison Lurie, *Real People. Op. cit.*, p. 23.

⁷² *Ibid.*, p. 48.

Un des thèmes récurrents de la narration diaristique de Janet Belle Smith – une auteure de fictions courtes peu connue du grand public, mais respectée par ses pairs – est l'importance qu'elle accorde au statut controversé de l'écrivain en société et à l'incompréhension générale régnant dans le public quant à la nature profonde de l'artiste. Nombreuses sont les références au fait d'être enfin « soi-même », entouré de gens semblables, qui comprennent et ne jugent pas, pour qui les excentricités et les idiosyncrasies sont la norme. C'est ce que permet une colonie d'artistes comme Illyria, pour Janet Smith, qui parvient à écrire beaucoup plus facilement qu'à la maison, deux fois plus vite, deux fois mieux; concentrée, elle n'a pas à se soucier du regard de la société en permanence : « And besides that, I feel calmer, happier, nicer – most of all, *normal*. Though I'm here because I'm a writer, paradoxically it's only here that I don't have to be "a writer." I can be an ordinary person again, not what I've been in Westford for the last six months: a sort of dangerous freak⁷³. » À vrai dire, il n'est pas étonnant que Smith se sente si à l'aise à Illyria, entourée de personnes possédant une sensibilité semblable à la sienne, puisque dans sa vie quotidienne elle doit sans cesse avoir plusieurs personnalités à la fois, soit celles de mère, d'épouse et de femme; des statuts qui viennent remettre en question sa vocation et ce qu'elle considère comme sa véritable identité.

D'une part, la difficulté d'être femme et écrivaine est plus d'une fois mise en relief, et Smith se considère chanceuse d'avoir l'opportunité d'échapper, ne serait-ce que pour quelques semaines, aux préjugés insupportables de la ville de banlieue où elle vit. D'autre part, ce sont les différences entre l'esprit de l'écrivain et celui des gens « ordinaires » qui l'obsèdent. Smith explique qu'Illyria est un havre de paix parce qu'il permet à l'écrivain de ne plus avoir à souffrir de sa *réputation* : celle d'un être narcissique n'ayant de cesse de vampiriser son entourage et de le transposer en fiction. Lors d'un passage particulièrement inspiré, Smith insiste sur ce qu'elle appelle « the worst industrial hazard of literature... » :

[...] the poisonous gas of reputation that is discharged around every writer in direct proportion to his or her success.

⁷³ *Ibid.*, p. 39.

I don't mean just that one is in danger of breathing in this gas oneself and swelling up with vanity or self-consciousness, which sooner or later ruins one's work. Even if one is perfectly immune, one's work suffers because one's anonymity as an observer has been destroyed. People around one breath the gas, and their behavior is distorted in one's presence, just as it would be in front of a camera. A really famous writer, for instance, must seldom meet anybody who isn't consciously in the unnatural situation of meeting a famous writer⁷⁴.

Une tirade qu'elle poursuit en se souvenant des mots de Philip Roth à propos du comportement étrange et artificiel des gens s'approchant d'un écrivain : un mélange de détachement et de tension, un usage appuyé de métaphores, une propension à raconter des anecdotes pouvant se retrouver dans un livre, ou encore un air consciemment suspicieux. Mais les étrangers, même s'ils créent un inconfort certain, n'ont pas d'importance : ce sont les amis et les connaissances qui comptent et font le plus mal. Elle-même a souffert de cette « réputation » à la sortie de son premier livre, quand une amie a cru se reconnaître dans un personnage et lui a fait une crise. Julia Martin et son mari ont soudainement vu Janet pour ce qu'elle était, une espèce à part : plus qu'une intellectuelle, plus qu'une artiste, mais bien « a "writer" » : « That is, I was not like them, but different in a peculiar and not really very attractive way⁷⁵. » À partir de maintenant, ils doivent se méfier d'elle.

Smith est à ce point obsédée par cet aspect de la vie d'écrivaine qu'elle s'autocensure constamment et évite d'écrire sur des sujets qui pourraient offenser sa famille ou ses proches. Contrairement à certains écrivains et poètes rencontrés à Illyria, elle n'a pas la prétention de faire de la littérature avant-gardiste, ou expérimentale, et son style réaliste, voire intimiste (celui qui lui vient naturellement), est propice à ce genre de malentendu. À Illyria, pense-t-elle, ce problème n'existe pas, car chaque invité se trouve dans la même situation. La normalité, ici, est *inversée*, et l'écrivaine devient « elle-même ». Paradoxalement, elle cesse d'être l'« écrivaine » qu'elle représente aux yeux des autres, avec les lieux communs que cela implique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'elle pourra écrire librement.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39-40.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 41.

4.11 LA FÉMINITÉ

Pour elle comme pour ses collègues féminines présentes à Illyria, il est difficile de ne pas faire le lien entre cette normalité inversée dans le contexte de la colonie d'artistes et la féminité comme identité; de ne pas considérer que cette inversion salvatrice de la nature de l'écrivain se voit complexifiée par sa féminité. Smith aimerait bien passer outre ces problèmes, qui au fond l'intéressent plus ou moins, mais elle sera toujours rattrapée par la différence et l'identification. C'est une seconde peau passant toujours avant celle d'écrivaine. Elle sait qu'inévitablement, la nature de l'écrivaine et la nature de la femme se confondent, mais contrairement à l'artiste masculin, elle n'aura jamais droit à une parfaite osmose et un préfixe sera ajouté à son statut (un « women » ou un « lady » précédant le « writer »).

À la maison, c'est-à-dire dans la « vraie vie » loin d'Illyria, où elle doit incarner deux rôles en même temps, Smith se voit confrontée à ce qu'elle considère comme de l'imbécilité, ou du moins de l'ignorance. Même son mari aimant *tolère* son écriture, dans la mesure où cela ne nuit pas au bon fonctionnement du ménage.

Dans un tel contexte, on comprend qu'elle soit envoûtée par la promesse égalitaire d'Illyria, où les gens sont progressistes, où les intellectuels n'ont que faire de cette Janet mère, épouse et femme d'agent d'assurance inculte : l'important c'est qu'elle écrive, qu'elle s'exprime. Mais ils ne comprennent pas que sans cette partie d'elle-même, il n'y aurait pas d'écrivaine. Dans un moment d'anxiété, elle s'enquiert auprès de la grande poète Harmonia H. Waters, elle aussi invitée d'Illyria, au sujet du paradoxe d'être une écrivaine et une femme :

I've complained of Clark that he thinks literature just a rather eccentric hobby for a housewife. But everyone here, even Kenneth, tends to speak of my life in Westford as if it were a rather eccentric hobby for a writer. Since it seems to interfere with my work, why don't I give it up? They don't see what HHW sees at once, that it's the essential substance of my work, without which there wouldn't be any Janet Belle Smith, or any stories⁷⁶.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 75.

Ainsi, sa féminité (où plutôt le rôle traditionnel que la société accorde à celle-ci) sera toujours pour Janet un boulet lui interdisant d'être simplement écrivaine, tout en restant la « substance essentielle » de son écriture, sans laquelle il n'y aurait pas d'œuvre possible. Elle le découvre à Illyria, où elle prend aussi la pleine mesure de cette contradiction sommeillant dans son esprit, à la fois moteur de l'inspiration et frustration constante. Même au sein d'une communauté d'esprit qu'elle respecte et idéalise, on la qualifiera de « lady writer » et elle se verra forcée de rationaliser ce qui ressemble fortement à une insulte, mais qui a été prononcée avec une telle nonchalance que personne ne s'est formalisé. Elle repense aux pauvres ignorants de sa banlieue, mais l'attaque vient de l'intérieur, cette fois-ci :

That looks harmless written down, but it wasn't; it was coarse and dismissive. Of course, it's been said before, though not in that tone of voice. What's occasionally meant (and sometimes also said) is that I look a little like pictures of Virginia Woolf – a less fine-drawn, less neurasthenic, middle-class American version. (Pictures of me, on the other hand, seldom catch any such resemblance, perhaps because the camera adds another ten pounds to the ten I must already have on her.) Somebody asked once if that was why I decided to become a writer. "Not at all," I replied indignantly. "Long before I even *heard* of V. W., I wanted to be a writer." Quite true, but so do a lot of young girls. And who can say it didn't influence me when I found out? Standing in the library stacks at Smith, with Daiches's biography open in my hand, feeling a deep sentimental shock of recognition...

When people in Westford say I look like a writer, though, my first reaction is to check my stockings for runs, my hands for ink – because that's what they usually mean. They've seen, or imagined they've seen, some flaw in my disguise as the conservatively attractive, well-dressed wife of an insurance executive. Which isn't a disguise anyhow, but half of the truth.

A lady writer. And why should I mind that, anyway? Do I mind being a writer? Or being a lady?⁷⁷

À mesure que les jours passent et que les artistes et écrivains autour d'elle se révèlent dans leur vraie nature (n'est-ce pas ce qu'elle souhaitait?), elle prend conscience de cette *impossibilité* présente en elle : d'un côté, son statut de femme au foyer permet à sa nature d'écrivaine de se révéler, au sens où elle puise son inspiration de cette vie normale, banale

⁷⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

qu'elle mène; mais, de l'autre, elle aimerait se libérer de ces contraintes, puisque *parler en fiction* de cette vie demeure impossible. De peur de blesser quelqu'un, ou d'embarrasser son mari, il ne lui reste qu'à se taire. Une forme de censure touche Janet dans ses aspirations littéraires parce qu'elle est une femme. Avant la fin de sa semaine à Illyria, découragée que ses questionnements viennent la hanter jusque dans son havre de paix, elle contempera l'idée d'arrêter complètement d'écrire : « Really, I want to write the stories I've thought of and then discarded because they might shock or hurt someone. [...] Only of course I can't. [...] Hopeless. The whole thing is hopeless⁷⁸. » Pourquoi se donner la peine d'atteindre la réalité d'une expérience par le biais de la fiction, en effet, si on ne peut pas dire la vérité sous peine de bêtement blesser quelqu'un?

4.12 LE DÉTACHEMENT ÉMOTIONNEL

Représentation d'une femme écrivant, le personnage de Janet Smith cherche à réconcilier ses deux identités et à éviter les obstacles tendus sans arrêt par une société patriarcale; mais elle se veut également, par-delà les genres, une écrivaine de fiction douée de certains traits caractéristiques du portrait composite dressé ici. Aussi Smith parle-t-elle abondamment dans son journal d'un autre trait fondamental informant sa personnalité d'auteure et dépassant son statut de femme : elle « souffre » elle aussi du détachement émotionnel typique la forçant à appréhender la vie comme une éventuelle fiction.

Smith, comme la majorité des romanciers fictifs, se décrit comme possédant une acuité sensitive et intellectuelle très développée pour capter la signification cachée des événements, dans le but de les transposer en fiction et, par conséquent, d'élargir leur portée symbolique. Elle décrit très bien cette sensation la traversant lorsqu'elle se retire d'une situation donnée de la « vraie vie » afin de la voir avec l'œil et l'esprit de la romancière en travail d'analyse et de transposition : « At home, whatever happens or whomever I meet, a part of me always remains detached and even amused, observing it all. No matter how I feel, somewhere up in the back of my mind is the writer taking notes, remembering dialogue. (As Philip Roth is

⁷⁸ *Ibid.* p. 129.

reported to have said once, "We're lucky : nothing truly bad can happen to us. It's all material.")⁷⁹ » Bien qu'élégante et drôle, la boutade attribuée à Roth ne diminue pas l'importance accordée par Janet à cette particularité de son imagination face aux événements, tragiques ou comiques. Rien ne peut arriver de mal au romancier, puisque l'univers entier n'est que son matériel : ni tristesse réelle, ni souffrance, ni détresse psychologique ne seront assez grandes pour le détourner de son but ultime, créer une œuvre valable pour la postérité.

Les artistes exerçant différentes disciplines que Janet Smith rencontre à Illyria connaissent ces symptômes à des degrés divers, mais nul n'est plus affecté que le romancier, ou du moins le « prose writer » en général, parce qu'il s'occupe de transposer directement la réalité l'entourant sous forme d'histoires auxquelles le lecteur répondra émotionnellement à son tour, en s'identifiant aux personnages⁸⁰. Smith le dit, elle n'est pas poète : son matériau n'est pas tant le mot que la phrase et le paragraphe, ces divisions syntaxiques convenues créant l'effet de réalité et de mimétisme dans la prose en reproduisant la « parole » (ou « speech »). La poète Harmonia H. Waters, ainsi que Gerald Grass, lui aussi poète, écrivent et décrivent le monde qu'ils habitent dans leur œuvre; ils s'inspirent des gens qu'ils aiment et qu'ils côtoient, mais n'ont pas le réflexe de les prendre comme objet et sujet d'observation.

L'autre romancier séjournant à Illyria en même temps qu'elle, C. Ryan Baxter, pourtant à l'opposé de son univers – il écrit des romans révolutionnaires et expérimentaux, à résonances marxistes – est semblable à Smith sur ce point. Alors qu'elle vient de commettre un adultère avec Nick Donato, un jeune peintre, Smith se demande pourquoi, malgré

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁰ Lurie inscrit Smith dans la lignée de Jean-Paul Sartre. Comme l'écrit Robert Escarpit, à la suite de Sartre : « Alors que les autres arts produisent des choses qui sont directement perçues par les sens et interprétées par la conscience, la littérature produit une écriture, c'est-à-dire un agencement de lettres, de phonèmes, de mots, de phrases. Or, chacun de ces éléments est à la fois chose et signification. [...] La chose l'emporte sur la signification dans la poésie et la signification sur la chose dans la prose [...] » [Robert Escarpit, dir., *La littérature et le social, éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris, Flammarion, coll. « Points/Champs sociologiques », 1970, p. 13.] La narratrice de *Real People*, comme Sartre, distingue ensuite la prose et la poésie en opposant l'aspect *utilitaire* de la première à l'aspect *absolutiste* de la seconde.

l'inconvenance de son comportement, elle pense *déjà* à en faire une histoire, ce qui lui rappelle une anecdote révélatrice à propos de Baxter :

I'm a little surprised that I should think so soon of using this material. But then I remembered Charlie's story. He was having a terrible final quarrel with his wife, in which they were both crying and shouting and breaking things, and he had just in uncontrollable frustration thrown his cup of breakfast coffee across the room. And right in the midst of it all a small voice within him remarked that it was important to notice exactly how the coffee cup looked striking the opposite wall, and to remember what they both did and said as it struck – more important than anything else⁸¹.

Noter, prendre en note les dialogues, se souvenir de l'émotion ressentie afin d'en faire un livre est plus important que de ressentir réellement cette émotion et de s'y confronter. Pour Charlie Baxter, comme pour Smith et le « young writer » anonyme de la nouvelle de Norman Mailer, « The Notebook », cela importe plus qu'un mariage et quelques tasses à café brisées.

4.13 LES AUTRES

Bulle de création refermée sur elle-même, dans laquelle aucune distraction externe n'est censée pénétrer, où les distinctions de sexe, de couleur ou de politique cessent d'être pertinentes, la colonie d'artistes revêt ainsi des allures de microcosme où les tensions artistiques sont exacerbées.

À Illyria, croit sincèrement Smith, la réputation ou la notoriété n'entrent pas en ligne de compte. Chaque invité est traité de la même façon, qu'il ait gagné le Pulitzer, voire le Nobel, ou publié un obscur recueil de poésie lu par deux personnes. Les opinions politiques perdent leur sens, ainsi que les préjugés raciaux, dans un environnement où seule la création d'un objet de beauté est un enjeu. Ainsi, Illyria a vu défiler au fil des ans des hommes et des femmes aux extrémités du spectre politique, des artistes provenant de classes sociales très éloignées, sans qu'aucun problème, aucun scandale n'éclate : « But what's more important is

⁸¹ *Ibid.*, p. 125-126.

that age doesn't matter here. All the labels by which people outside separate themselves into tight little groups – Age, Sex, Class, Race, Religion – have been left off. Even success and failure don't count : if you're here, you *are* a success⁸². »

Bien sûr, l'intérêt de *Real People*, longue déclaration d'amour de Janet Smith à cet endroit de rêve permettant à la littérature américaine d'être ce qu'elle prétend (diversifiée, démocratique, multiculturelle, etc.) vient du fait qu'un simple grain de sable dans cet engrenage bien huilé peut enrayer le mécanisme. D'abord, ces artistes désincarnés, presque angéliques, fantasmés par Smith, sans passion autre que leur œuvre en chantier, se retrouveront nez à nez avec la tentation et la vénalité sous la forme d'une jeune femme inculte mais irrésistible. La nièce de la directrice d'Illyria, la jolie Anna May, viendra passer un weekend sur la propriété et les rendra presque fous de désir et de jalousie. Ces demi-dieux et déesses au travail ne sont rien d'autre que la somme de leurs travers quotidiens, ces difficultés personnelles qu'ils avaient juré de laisser derrière eux en arrivant. Par l'entremise d'Anna May, le monde et ses tentations fait son entrée dans le jardin d'Eden.

Janet elle-même, malgré son désir de croire en la magie d'Illyria, n'est pas à l'abri d'une remise en question. D'un côté, elle se sent harcelée par son mari et ses lettres au ton passif agressif, de l'autre, elle se compare défavorablement à Anna May. Elle se sent vieille et peu attirante, ce qui la rendra vulnérable aux avances de Nick Donato : « The annoying truth is that since Anna May arrived I haven't been swimming – and not because I don't want to swim, but because I haven't wanted to show myself in a bathing suit⁸³. » Elle vit l'arrivée d'Anna May comme un désastre. D'abord, parce qu'elle s'aperçoit que cette petite communauté d'esprit parfaite n'existait que dans son imagination, ensuite parce que, nouvellement obsédée par son corps, son existence physique en dehors de l'art, elle redevient la femme jalouse et superficielle qu'elle n'a pas envie d'être, et sa production littéraire en souffrira.

⁸² *Ibid.*, p. 37.

⁸³ *Ibid.*, p. 77.

Une autre des conséquences de l'irruption d'Anna May dans le sanctuaire de l'art américain est la désintégration du mythe de l'égalité. Rapidement, le respect que les gens se témoignent disparaît, faisant éclater la sérénité artificielle d'Illyria. Bien assez tôt, ce sont les différences entre les nombreux créateurs qui prennent le dessus sur leurs affinités. Un peintre moderne sera sévèrement jugé dans son comportement social par un collègue plus classique; un poète expérimental ne ménagera pas ses critiques à l'endroit d'Harmonia H. Waters, qui écrit selon lui des vers inadaptés à son époque; un critique littéraire réputé sera admonesté pour sa simple présence de parasite par un romancier qu'il respecte énormément, et se sentira exclu du groupe.

Merrill Joan Gerber décrit bien ce malaise à propos de l'égalité de surface ne l'ayant jamais quitté lors de ses nombreuses visites à Yaddo, malgré qu'elle y ait rencontré des gens merveilleux avec lesquels elle a développé une amitié durable :

Many of the artists at Yaddo were like children. Relieved of heavy responsibilities in the complex lives they'd left behind and without a single pressing urgency to jog them into reality (no one ever had to write a check, pay a bill, shop at the grocery store), they sometimes resorted to children's games, children's cruelty, and to the dangerous plotting and mocking that takes delight in excluding those who are not in the sacred circle. Although by the end of my stay I had made some important friendships, I was always aware of the cliques that opened and closed in a constant dance of you-come-in, you keep-out⁸⁴.

Ce « you-come-in, you-keep-out », reflet sombre de la vie littéraire telle qu'elle se déroule à l'extérieur semble étrangement accentué par la promiscuité de la colonie. Plus récemment, dans son article « Life in the Colonies », l'écrivaine Jan Swafford racontait sa visite à Yaddo, où elle a assisté à une scène embarrassante entre deux romancières, démontrant que l'ambiguïté des rapports de force entre artistes s'ancre jusque dans le microcosme de la colonie :

Naturally it's not all sweet harmony. I remember two women novelists who palled around for a couple of weeks. Then one of them gave a reading; she turned out to be a commercially successful historical novelist. Next morning her artier pal knocked on her studio door. (This is verboten: no uninvited visits.) The historical novelist

⁸⁴ Merrill Joan Gerber, « A month in the Country at Yaddo ». *Op. cit.*, p. 657.

opened the door and her pal said: "I'll give it to you straight. Your work is crap." Afterward the pal threw her things in the car and bolted. Everybody gathered around to comfort the quite freaked historical novelist. She calmed down soon enough and got back to work⁸⁵.

La principale différence entre ces souvenirs réels de Yaddo et la transposition fictionnelle d'Alison Lurie se trouve dans le fait qu'Illyria est une colonie beaucoup plus petite que Yaddo, où l'on peut accueillir jusqu'à cinquante invités. À Illyria, la formation de « cliques » est moins probable puisqu'ils sont à peine douze personnes. Pourtant, les catégorisations, les classements et les jugements surviennent rapidement, et on découvre bien assez tôt ce que chacun pense des autres. Par exemple, Smith assure qu'ils sont égaux, mais ne s'empêche pas de dégager différents niveaux de popularité : « Prestige, fame. It's something one doesn't think of often here, blessedly. Illyria makes that easy, by treating all its guests alike. But of course one *could* classify them⁸⁶. » Et de se lancer dans une description de la différence de notoriété entre H. H. Waters (*très* connue) et Gerald Grass (*plus ou moins* connu) qui affecte leur façon d'être. Smith catégorise également l'esthétisme de chacun, en comparant par exemple une écriture mimétique et traditionnelle comme la sienne à la poésie moderniste de Gerry Grass.

Smith n'est pas la seule écrivaine de fiction présente à Illyria. À son arrivée, elle est accueillie par un homme dont les traits lui sont familiers, mais qu'elle ne parvient pas à identifier. Cet homme la guide vers ses appartements, lui donne des nouvelles de la directrice, et celui qu'elle croit faire partie du personnel se révèle quelques pages plus loin être le grand romancier C. Ryan Baxter, auteur de *The Red Moon*, « that experimental novel about the American Revolution [...] that won so many prizes just after the war⁸⁷. » Smith le croyait mort, mais en discutant avec le critique littéraire Leonard Zimmer, elle apprend ce qui s'est passé durant les dernières années :

⁸⁵ Jan Swafford, « Life in the Colonies ». *Slate*, 19 décembre 2011. <http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2011/12/macdowell_and_yaddo_reflections_on_my_years_at_various_artists_colonies_.html> (page consultée le 17 octobre 2012)

⁸⁶ Alison Lurie, *Real People*. *Op. cit.*, p. 63.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

LEONARD: A couple of flops – trouble with the Senate Investigating Committee, compounded by the fact that Baxter's probably the most thick-headedly sincere political innocent who ever held a card, if ever he *did* hold a card. Writer's block... A bad drinking problem... A ruinous divorce, which left him owing more alimony per year than he can make in five now; but his wife was a stupid beautiful girl who convinced herself and the judge that Charlie had stopped writing bestsellers deliberately in order to impoverish her, and could start again any time he wanted to...

After that? Well, he's had jobs in little colleges... A few stories and poems in little magazines. He's got a couple of grants, but that was a while ago – foundations prefer writers on their way up.

Now he's on the wagon again, at least. He has this job here, free room and board for three months and a chance to pay off some of his debts – maybe finish the novel he's been working on for the last five years.

JANET: Do you think he will?

LEONARD: I don't know. I certainly hope so⁸⁸.

D'après la description de Zimmer, Baxter se trouve à l'opposé de Janet Smith, en tant que romancier. Ce qu'il a voulu apporter à la société à laquelle il appartient, et en retour ce que celle-ci a fait de lui, ne cadre pas dans le schéma artistique de l'écrivaine et elle a du mal à catégoriser Baxter, intriguée et répugnée en même temps. Romancier d'envergure ruiné par l'alcoolisme et des excès variés, ce dernier entre maintenant dans une période de calme associée à une forme de rédemption et il se trouve à Illyria car l'endroit lui permet de s'éloigner de la vie d'écrivain menée jusqu'alors : d'une part très engagée, d'autre part, autodestructrice dans ses excès mondains. Malmené autant par le sénat durant les années de la chasse aux communistes que par son mariage malheureux, Baxter est un *réfugié* à Illyria, de lui-même comme de l'Amérique.

Face à Smith (avec son goût pour une écriture minimaliste et une prose ciselée popularisée dans les années cinquante par des écrivains comme Truman Capote, John Cheever et J.D. Salinger, dans les pages du *New Yorker*) Baxter apparaît comme le prototype de l'écrivain américain à l'ego hypertrophié, écartelé entre son engagement politique et ses

⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

pulsions mortifères, héritier d'Hemingway et de London, contemporain de Mailer. Il est à la fois l'envers de Smith et son complément : ils s'entendent sur peu de choses, sauf sur le pouvoir évocateur de la fiction et sur l'Amérique comme lieu de liberté qui pourtant les étouffe en refusant de les inclure dans son grand récit en marche. Pourtant, Smith refuse quant à elle de considérer son œuvre comme un commentaire social.

Baxter, l'écrivain engagé, semble croire au pouvoir rédempteur d'Illyria, cet endroit hors du temps, hors de l'Amérique traversant une des périodes les plus radicales de son histoire. Ici, Baxter n'est plus soumis à l'inégalité des classes sociales dans une mégalopole moderne comme Chicago, ni au racisme et à la ségrégation ayant mené aux émeutes de Los Angeles, de Newark et de Détroit; Baxter n'a pas à craindre l'arrivée imminente d'agents du FBI enquêtant sur ses activités et ses opinions : il est en sécurité. Havre de paix commandité par des mécènes bienveillants, la colonie lui redonnera l'inspiration pour compléter ce fameux roman tant attendu par ses admirateurs. Retiré d'un monde violent et dangereux l'ayant presque détruit, littéralement pris en charge par une armée de valets et de serviteurs veillant à ses besoins, le grand romancier inquiet peut enfin composer son *opus americanus* sans craindre d'être interrompu. Ici, paradoxalement, en dehors de la cité, il a tout le *loisir* d'être politisé, engagé et cinglant dans son écriture.

Baxter ne complètera rien, rattrapé jusque dans ses retranchements bucoliques par un ressentiment profond face au milieu littéraire. Il s'en prendra à Lionel Zimmer en s'attaquant à la pertinence de sa présence ici : quelle idée d'inviter des critiques dans un havre de la création, ces parasites de la littérature occupés à détruire des vies et des réputations sans même sourciller? Dépit, paranoïaque et aveugle aux clichés sous-tendant son comportement, Baxter brûlera son manuscrit et ne laissera que quelques cendres sur lesquelles Janet méditera sans arriver à saisir les raisons pouvant pousser à un geste aussi radical.

Elle se demande s'il sera expulsé de la colonie, mais on la rassure et le lecteur comprend à quel point Illyria est un sanctuaire de la littérature et de l'art, déconnecté du politique. Son ami, le compositeur Teddy Berg n'a aucun doute sur l'issue de l'affaire : « You've got to remember, m'dear, Caroline doesn't live in the present moment the way most of us do. She

takes the long view, you might say the historical view. And when you think in terms of twentieth-century American literature as a whole, C. Ryan Baxter is an important writer⁸⁹. »

Cette affirmation péremptoire de Teddy Berg à propos de l'importance de Baxter dans le canon américain du XX^e siècle nous mène vers un aspect plus formel de l'œuvre de Lurie : celui de la distinction entre le personnage historique et le personnage de fiction tels qu'ils s'enchevêtrent dans la construction du livre.

Comme on l'a vu lors de l'analyse de *Hudson River Bracketed*, depuis l'époque d'Edith Wharton les romans de romanciers américains jouent de plus en plus sur la mince ligne entre la réalité et la fiction, en incluant des personnes réelles, des lieux ou des institutions reconnues au milieu d'une histoire fictive. Les auteurs créent ainsi de subtils courts-circuits cognitifs pour le lecteur, rassuré de trouver une référence à sa propre réalité, mais incapable de faire correspondre parfaitement cette « présence » du réel avec l'aspect fictif de la trame. *Real People* participe de cette tendance. À titre d'exemple, le fait qu'Illyria soit un endroit purement fictif fortement inspiré de Yaddo s'inscrit dans le texte de manière paradoxale à partir du moment où la ville de Saratoga Springs (où se situe Yaddo) apparaît dans l'intrigue. Par-delà l'amusement parfois inoffensif qu'elles créent, ces petites distorsions distillées ici et là au fil du récit permettent de mieux comprendre la nature du romancier fictif tel qu'il se profile et négocie sa place dans un champ littéraire réel auquel le livre réfère sans arrêt, de manière explicite et implicite, l'appelant et le niant simultanément.

J'ai déjà mentionné l'admiration que Janet Smith voue à Philip Roth, qu'elle cite (ou paraphrase) deux fois plutôt qu'une dans son journal, mais plusieurs autres écrivains sont également nommés. Carson McCullers, dont Smith mentionne qu'elle aurait passé ses premiers soupers à Illyria enfermée dans sa chambre, incapable d'affronter les autres invités, et Virginia Woolf, modèle d'élégance et d'éloquence pour Smith, font partie de ces personnes réelles mentionnées au passage dans *Real People* qui, si elles ne jouent pas de rôle dans le récit (ce ne sont pas des *personnages* inclus dans la trame, on fait uniquement référence à

⁸⁹ *Ibid.*, p. 140.

eux; en fait, aucun écrivain « réel » mentionné dans le livre n'intervient comme personnage dans le récit), viennent ajouter une dose de complexité à la structure d'ensemble.

Évidemment, il ne s'agit pas ici d'une *difficulté* narrative. Au contraire, la technique ne date pas d'hier, mais dans le cas d'un *Künstlerroman*, elle crée un effet de distorsion intéressant illustrant la complexité de la *représentation* de l'écrivain, réel et/ou fictif. Comme Edith Wharton avant elle, Alison Lurie, en s'amusant à mélanger personnes réelles et personnages inventés, montre de façon explicite que les deux ne pourront jamais se confondre et exister sur un même plan, du moins pour le lecteur intéressé à démêler le vrai du faux au-delà du discours de la narratrice. D'une certaine façon, malgré les efforts de l'écrivaine Smith, l'auteur Lurie ne pourra jamais les *traiter* également, et ainsi s'opère efficacement la distorsion souhaitée.

Par exemple, en nommant Philip Roth, Janet utilise un effet de réel dépassant son propre univers fictif (rejoignant le nôtre) et n'a donc pas besoin d'explicitement la présence de son sujet par des détails : le lecteur implicite de Lurie *sait* qui est « Philip Roth »⁹⁰, auteur de *Goodbye, Columbus* et de *Letting Go*. Il n'y a par conséquent aucune *description* de l'écrivain dans les pages écrites par Janet. D'un point de vue textuel, il serait superflu d'inclure des informations physiologiques ou biographiques. Par contre, la première mention de C. Ryan Baxter est très différente, et quand Smith (Lurie) écrit qu'elle vient de le reconnaître, elle doit absolument

⁹⁰ L'inclusion de ce dernier est bien sûr intéressante dans la mesure où Roth a énormément écrit sur la figure de l'écrivain et a joué dans ses romans sur les notions d'autobiographie et d'autoreflexivité. Ceci dit, en 1969, lors de la parution de *Real People*, Roth n'était pas encore devenu le romancier obsédé par ces questions, alors que son quatrième livre, *Portnoy's Complaint*, venait de sortir quelques mois auparavant. Ici, c'est davantage d'une *complicité* implicite avec le lecteur et sa connaissance (ou non) des acteurs du milieu littéraire dont il est question. Comme le spécifie Judie Newman, *Real People* fonctionne narrativement sur un système de renvois directs au réel (en *nommant* explicitement Philip Roth, James Baldwin, etc.) et de clés (en *dissimulant* d'autres écrivains et écrivaines sous des noms fictifs), créant une certaine confusion chez le lecteur : « Lurie's own technique of weaving among her fictitious characters the names of "real" artists – Philip Roth, Louise Bogan, Robert Lowell – cultivates a similar uncertainty in the reader. Most of us do not know our modern artists well enough to be quite sure (at least on their first appearance) just who is meant to be fictitious, and who "real". » [Judie Newman, *Alison Lurie : A Critical Study*. *Op. cit.*, p. 96.] La lecture que je propose ici ajoute à l'argument de Newman en insistant sur l'idée que le lecteur peut distinguer le « fictif » du « réel », par la façon différente dont le texte de Lurie traite les *personnages-référentiels* (historiques) et les *personnages-surnuméraires* (fictifs).

préciser qu'il est ce *romancier ayant publié un roman important juste après la guerre* si elle veut que le lecteur puisse saisir l'« essence » de Baxter en quelques mots. Un effet similaire se produit avec l'anecdote concernant Carson McCullers. Ici aussi, Smith parle d'une écrivaine appartenant à l'ensemble des plans du livre, au sien comme à celui de Lurie et au nôtre, ce qui lui permet de nommer la romancière sans rien ajouter, nous rendant complices automatiquement de sa présence dans un lieu fictif, ajoutant une dose de vérisimilitude à la construction romanesque : « Carson McCullers, I heard, once hid in her room at dinnertime for almost a week⁹¹. » Autrement dit, McCullers et Roth (en tant que « personnages-référentiels », pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve) n'ont pas besoin d'être décrits, ils n'ont pas besoin que l'auteure les affuble d'une essence, ou d'une nature d'écrivain, contrairement à Baxter, à Grass, à Harmonia H. Waters et à Smith elle-même (en tant que « personnages surnuméraires » surgissant de l'imagination de l'auteur). Ces derniers deviendraient incompréhensibles en tant qu'artistes sans les informations à propos de leur œuvre nous permettant de mieux les cerner. Ou précisément : de mieux les catégoriser.

Opposant directement le réel et le fictif, les faisant se côtoyer sur un même plan narratif devenant ainsi aporétique, un roman comme celui de Lurie permet de constater à quel point on glisse facilement vers le concept de figure avec le personnage du romancier. Les descriptions offertes par Lurie dans *Real People* démontrent bien que le romancier fictif essaie d'être plus qu'un personnage au sens d'être de papier singularisé par une « psychologie » détaillée, dans laquelle le lecteur injecte sa propre individualité afin de combler les vides laissés par la narration. Par son statut spécial de créateur, il perd de cette « irréductible particularité » dont parle Vincent Jouve, analysant l'effet de personne recherché par le lecteur de romans : « [S]i le lecteur s'investit toujours dans le personnage le plus individualisé, c'est qu'il se reconnaît dans cette individuation. L'universel du sujet, c'est son irréductible particularité. [...] Toutes les vies particulières, au-delà de leurs différences, sont structurellement analogues. [...] La discontinuité du sujet, expression contemporaine de

⁹¹ *Ibid.*, p. 10.

l'individuation, est le support d'identification le plus efficace dans le roman du XX^e siècle⁹². »

Dès lors, en tant que personnage dont la singularité se voit minée de l'intérieur, le romancier fictif devient presque toujours un *type*, puisque l'auteur le fait connaître en lui octroyant des traits précis empruntés non seulement à la « vie réelle » du lecteur, mais à la « réalité de la vie littéraire ». Ainsi, le lecteur l'associera automatiquement soit à un écrivain en particulier dont il serait l'équivalent fictif, soit à un type d'écrivain américain bien connu qui peuple sa bibliothèque mentale : l'alcoolique, le marxiste, le solitaire, l'antisocial⁹³. En ce sens, Sébastien Hubier, cité au chapitre I, a raison d'insister sur cette particularité de ce qu'il appelle les « romans de la quête de l'écrivain », les distinguant ainsi des autres œuvres narratives mettant en scène des personnages individualisés : le personnage d'écrivain est effectivement « extraordinaire » par les caractéristiques qui le définissent et le positionnent automatiquement pour le lecteur, malgré sa nature fictionnelle, à l'intérieur d'un référent littéraire constitué en dehors du récit auquel il appartient. Souvent d'ordre comportemental (comme avec Baxter brûlant son manuscrit, piquant des crises de colère, sombrant dans l'alcool), parfois esthétique (comme avec Smith dont on moque l'usage suranné du « one » anglo-saxon), ces caractéristiques servent à illustrer en quelques lignes le genre d'écrivain auquel on a affaire, en le situant au milieu des tensions associées à sa posture et à son statut.

À l'intérieur de l'univers fictif qu'est *Real People*, Baxter devient par association le romancier américain d'après-guerre par excellence, et ce en l'espace de quelques pages le mettant en scène. Il est plus *vrai* que nature, étant à la fois lui-même (l'auteur engagé et respecté de *The Red Moon*) et un amalgame de ceux qu'il *représente*, les Fitzgerald, Hemingway, Wolfe, Capote, et les dizaines d'autres moins connus ou (justement) oubliés aujourd'hui, ces jeunes romanciers flamboyants, symboles parfaits de leur nation, ayant

⁹² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman. Op. cit.*, p. 135.

⁹³ Jouve, à la suite de Thomas Pavel, parle du personnage associé à un « type » lorsque le degré de « réalité » qui le constitue dans le texte et dans la réception du lecteur se retrouve sur la frontière du « probable », c'est-à-dire entre le « certain » du personnage historique et le « possible » du personnage fortement individualisé et singularisé n'ayant aucun écho dans le monde réel. Voir Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman. Op. cit.*, p. 64 et suivantes.

sombré dans l'alcool et la dépression, incapables de remplir la grande promesse de leurs débuts, mais dont l'histoire se souvient en glorifiant l'ampleur de leur échec. De ce point de vue, Caroline Kent, la directrice d'Illyria, n'a peut-être pas tort de faire preuve d'indulgence envers Charles Baxter et de le considérer, malgré le mobilier brisé, comme un grand romancier américain.

4.14 PENDANT CE TEMPS, DANS UN AUTRE PAYS

« It's remarkable really what diverse and naturally antagonistic types have lived together at Illyria for weeks and months as peaceably as the animals in an Edward Hicks painting: Norman Podhoretz and Ned Rorem; James Baldwin and Louise Bogan⁹⁴. » Mentionnant ainsi au passage le nom de James Baldwin dans son discours naïf sur l'égalité et la démocratie, Janet Smith ne se contente pas de provoquer encore une fois un effet de réel dans sa narration, elle nous fait également prendre conscience de l'absence des artistes noirs à Illyria. Ils y sont admis, bien entendu, mais aucun n'est présent durant la semaine que passe la narratrice à la colonie. Dans le monde idéalisé de Janet – et dans le discours officiel d'Illyria –, qu'ils soient blancs ou noirs, conservateurs ou communistes, modernistes ou traditionalistes, les artistes sont invités pour créer et l'ambiance générale engendre le respect mutuel. À Illyria, on ne se trouve pas aux États-Unis : les tensions, raciales ou autres, n'ont plus lieu d'être, nous apprend Janet, qui n'a heureusement pas à confronter la théorie à la réalité, puisque ses collègues ont la peau blanche.

Dans la réalité, Yaddo a commencé à ouvrir ses portes à des artistes et des écrivains afro-américains en 1942, une vingtaine d'années après son inauguration, et l'expérience ne s'est pas passée comme dans la perception de Janet Smith. Dans les archives de la colonie, on apprend que l'intégration des artistes noirs était au cœur des préoccupations de la directrice de l'époque, Elizabeth Ames. Langston Hughes, par exemple, devait se sentir inclus partout où il allait, sur la propriété des Trask, mais également à Saratoga Springs, où les commerçants avaient été avisés de sa présence et appelés à l'accueillir à bras ouverts. Malgré

⁹⁴ Alison Lurie, *Real People. Op. cit.*, p. 38.

cela, dans les mémos internes on apprend aussi que certaines directives précises étaient données au personnel concernant le code de conduite des invités non caucasiens :

An initial review of the files of several African American men at Yaddo – Baldwin, Cayton, and a young Caribbean American novelist of the 1950s, Alston Anderson – suggests that African American men were held to a different and higher standard of conduct than their Caucasian counterparts. Overweening concerns about drinking, sexuality, and the payment of debts, specifically the payment of toll charges on the house phone, characterize the correspondence in these files. Concerns about offending the sensibilities of the surrounding community of Saratoga Springs and causing embarrassment to Yaddo were articulated in internal correspondence⁹⁵.

Malgré toute la bonne volonté et les bonnes intentions d'une certaine élite intellectuelle américaine libérale, un double standard était appliqué, ce qui pouvait mener à des situations déplorables et à des expériences malheureuses pour les invités appartenant à certains groupes sociaux bien identifiés. Dans *The End of a Primitive*, le roman de Chester Himes qui va m'intéresser dans les pages qui suivent, Jesse Robinson se remémore l'expérience vécue à la colonie d'artistes Skiddoo, quelques années auparavant : « That place had made him sick like nothing else in all his life – or perhaps he'd been sick when he went up there. Perhaps it was the book that had made him sick [...] and perhaps all Skiddoo did was bring it out. Some day he'd have to sit down and discover why he had hated Skiddoo and all the artists there⁹⁶. »

Un passage comme celui-ci nous amène très loin d'Illyria, et on se demande à juste titre où se trouve le vrai Yaddo, et comment évaluer le séjour que Chester Himes y a fait en 1948, quelques années avant de s'expatrier en Europe et d'abandonner les États-Unis pour de bon. On imagine que l'authentique Yaddo se trouve quelque part entre le cauchemar éthylique de Skiddoo et le paradis très artificiel d'Illyria, toujours aussi mystérieux.

Plusieurs des auteurs abordés dans cette thèse y ont passé du temps à un moment de leur carrière. Les romanciers marqués par les tensions raciales que j'aborderai maintenant ne font pas exception. Chester Himes y a peut-être vécu des expériences similaires à celles de son

⁹⁵ Micki McGee, dir., *Yaddo : Making American Culture*. New York, Columbia University Press, 2008, p. 10.

⁹⁶ Chester Himes, *The End of a Primitive*. New York, Old School Books, 1990 [1955], p. 76.

romancier fictif Jesse Robinson, un être profondément en colère, dans lequel Himes a investi beaucoup de lui-même, comme il le disait⁹⁷. James Baldwin y a peut-être travaillé sur une version préliminaire de ce qui deviendrait *Another Country*, roman publié quelques années après son passage, où il traduit la psyché d'un romancier blanc attiré par Harlem. Bernard Malamud y a peut-être écrit les premières ébauches de l'histoire abracadabrante de *The Tenants*, où un écrivain noir et un écrivain juif finissent par s'assassiner mutuellement après une cohabitation difficile dans un immeuble désaffecté de Manhattan. Qu'il soit un cauchemar pour les uns ou un Eden pour les autres, Yaddo a participé à la formation de la culture américaine du XX^e siècle : c'est dans ses jardins anglais, dans les studios de son gigantesque manoir ancestral, que des hommes et des femmes isolés du monde ont pris le temps de poser des questions sérieuses à leur pays et explorer dans des œuvres phares les tensions qui défiguraient les États-Unis à l'extérieur du domaine de Katrina et Spencer Trask, philanthropes américains.

4.15 COLÈRE ET PROTESTATION : *THE END OF A PRIMITIVE* (1955)

En dehors de l'opulence et de la sérénité intemporelle de la colonie, la vie littéraire se poursuivait dans les grands centres. Pleine de tractations désagréables et de détails superficiels étrangers à la création en soi, elle obligeait les écrivains à faire des compromis et à remettre en question leur intégrité artistique, à engager des agents littéraires formés en droit juridique plus qu'en lettres pour les aider à comprendre leurs contrats, à faire leur autopromotion en apparaissant (ou en refusant d'apparaître) à la radio ou à la télévision, à tenter de « vendre » un « produit » à un éditeur afin que ce dernier le commercialise à travers des réseaux efficaces de distribution nationale et internationale (incluant l'influent Book-of-the-Month-Club, fondé en 1926, la même année que Yaddo, qui pouvait faire d'un écrivain une vedette du jour au lendemain). Comme on peut le constater dans les nombreux portraits d'éditeurs et autres acteurs du monde du livre inclus dans les romans de romanciers de cette

⁹⁷ « "I put a lot of myself in Jesse Robinson" [...] "I probably said everyting I wanted to say in that novel... It was an attempt, and I believe a successful one, to depict the repressive influences in our time." » [Cité dans la notice biographique : *ibid.*, p. 9.]

époque, la relation entre l'auteur de l'œuvre et celui qui s'occupe de la diffuser était loin d'être toujours positive, alors que les tractations perdaient de plus en plus leur échelle humaine. Dans les années cinquante, les grandes maisons d'édition américaines commençaient déjà à fonctionner comme des corporations déshumanisées (où les intermédiaires se multiplient), dont certaines même fusionnaient dans l'espoir de s'approprier une plus grande part du marché⁹⁸.

À Yaddo, on ne parlait jamais de ces facettes de l'économie du livre, mais c'est à ce « New York talk » quasi sacrilège décrit par Merrill Joan Gerber⁹⁹ que nous retournons dès maintenant, en explorant la psychologie d'un romancier afro-américain ayant détesté son expérience à la colonie où, officiellement, il a été accueilli comme un écrivain et non comme un Noir.

Endurci par ses années de prison en Ohio, miné par la réception décevante de ses livres à la fin des années quarante, expatrié en France où les éditions Gallimard s'intéressent à ses romans policiers situés dans Harlem en capitalisant sur leur dureté et leur aspect lugubre, Himes a une grande expérience de la frustration littéraire associée à la couleur de sa peau lorsqu'il décide de se pencher sur le cas d'un romancier noir se retrouvant pour un weekend tragique dans l'appartement de son ancienne amante blanche : « "I put a sexually frustrated American woman and a racially-frustrated black American male together for a weekend in a New York apartment, and allowed them to soak in American bourbon. I got the result I was looking for : a nightmare of drunkenness, unbridled sexuality, and in the end, tragedy"¹⁰⁰ »

⁹⁸ L'acquisition très médiatisée en 1960 de la maison Alfred A. Knopf par son concurrent Random House confirmait une tendance lourde qui allait s'accélérer dans les décennies suivantes, comme l'explique André Schiffrin dans *The Business of Books*. New York, Verso, 2000, 181 pages.

⁹⁹ « Curtis Harnack, the director of Yaddo at that time, and his wife, Hortense Calisher, lived in the one truly modern building on the property. I had spoken to Hortense only once, briefly, as she swept dramatically through the Grand Hall one night in a floor-length gown. Knowing that one of her books had been published by my publisher, I suggested to her that sometime, perhaps, we might have a talk about him. "Not now, of course," I added, indicating that we could pursue this at a more appropriate time. Her answer was "Not now and not ever. That's New York talk – we don't talk about things like that here. » [Merrill Joan Gerber, « A Month in the Country at Yaddo ». *Op. cit.*, p. 652.]

¹⁰⁰ Cité dans la notice biographique. Chester Himes, *The End of a Primitive*. *Op. cit.*, p. 8.

Inspiré par la relation tumultueuse de Himes avec une actrice névrosée, narré par une voix omnisciente parfois neutre et parfois incarnée, flirtant avec le discours indirect libre, le roman se promène entre les consciences troublées de Jesse Robinson, dont le dernier manuscrit vient d'être refusé, et de Kriss Cummings, employée d'une fondation pour artistes à but non lucratif. Désespérés et terrifiés par l'idée d'être seuls, ils se retrouvent dans l'appartement de Gramercy Park de Kriss pour une ultime débauche qui tournera au drame.

Sans aucun doute s'agit-il d'un roman de protestation, puisque ce sont les conséquences explosives d'une telle situation qui intéressent Himes, dans la mesure où elles peuvent être reliées à des causes sociales dépassant la psychologie individuelle de ses personnages et pouvant expliquer leurs comportements et leurs réactions. En fait, la psychologie individuelle, ici, n'existe pas en dehors de la façon dont la société l'a modelée : Kriss Cummings et Jesse Robinson ne sont que les victimes d'une société malade contrôlant leurs faits et gestes. Leurs sentiments sont si exacerbés, si désespérés, qu'ils ne leur appartiennent pas en propre. Ni l'angoisse d'être seule de Kriss qui la rend méchante et cynique, ni la colère sans fond de Jesse ne sont autre chose que des réactions à ce que l'Amérique a fait d'eux : une *pute* et un *nègre*. Jusqu'au climax sanglant du roman, ils se feront malmenés par des forces qui les dépassent et Jesse commentera souvent l'inévitabilité de ce qui arrive avec un cynisme augmentant de façon exponentielle : « Not only natural, plausible, logical, inevitable, psychiatrically compulsive and sociologically conclusive behavior of a human being – and all the rest of the shit the social scientists think up – but mathematically accurate and politically correct as well. Black son of a bitch has got to have some means of joining the human race¹⁰¹. »

Roman touffu et chaotique, traversé par une angoisse et une colère prenant le pas sur l'esthétisme et la perfection romanesque, *The End of a Primitive* se positionne difficilement dans le paysage littéraire américain des années cinquante, dominé d'un côté par la prose « highbrow » et « middlebrow » de romanciers comme Norman Mailer, John O'Hara et John Updike et, de l'autre, par les expérimentations langagières de John Hawkes, William Gaddis

¹⁰¹ Chester Himes, *The End of a Primitive*. *Op. cit.*, p. 206.

et consorts. Peu lu aujourd'hui, il ne possède ni la finesse rhétorique de *The Catcher in the Rye* (roman de J. D. Salinger dont on a dit qu'il captait mieux que n'importe quel autre livre l'atmosphère du New York de l'après-guerre), ni la puissance métaphorique du *Invisible Man* de Ralph Ellison, paru en 1952. Autrement dit, cette colère explosive retrouvée à chaque page du roman de Himes ne crée certes pas des romans lisses et ciselés comme *Breakfast at Tiffany's*, passé au rang de classique, mais elle rappelle brutalement l'existence d'une réalité parallèle à celle d'une Holly Golightly, la jeune sudiste pauvre gravissant les échelons de la société américaine du nord jusqu'à atteindre un bonheur factice. Quelques dizaines de rues au nord du Tiffany's, une autre réalité se déroulait dans la même ville et dans cette même nation où, si l'on en croit Truman Capote, et Francis Scott Fitzgerald avant lui, il était encore possible de se réinventer.

The End of a Primitive est en fait la version complète, reprise récemment, d'un manuscrit proposé par Himes à ses éditeurs au début des années cinquante. Après plusieurs demandes de modifications, ces derniers avaient finalement accepté de faire paraître en 1955 un roman purgé de plusieurs de ses éléments les plus provocants intitulé *The Primitive*, qui a peu à voir avec le livre que je m'apprête à analyser. C'est donc en gardant en tête l'idée que ce texte *existait* à l'époque, mais que le public n'y a pas eu accès sous cette forme que j'entreprendrai ma lecture. Ainsi, les nombreuses scènes de sexualité explicite ou les termes « fuck », « nigger », et leurs dérivés utilisés par Himes à répétition n'apparaissent pas dans la version publiée à l'origine par la New American Library.

Ceci dit, d'un point de vue historique, ces coupures ici restaurées par Old School Books, éditeur spécialisé dans la réédition de classiques afro-américains négligés, sont d'un grand intérêt, et il serait absurde de ne pas les considérer. Leur simple existence sous forme manuscrite démontre de manière claire que, même à la fin des années 1940, alors qu'il composait le roman, Chester Himes pouvait écrire des phrases comme « I like to think of myself as a nigger when I'm fucking you¹⁰² » et les soumettre à son éditeur en espérant qu'elles soient acceptées. À l'époque, le livre de Himes a été charcuté pour le rendre

¹⁰² *Ibid.*, p. 168.

« publiable » dans le contexte tendu d'une Amérique encore ségrégationniste où des intellectuels blancs, progressistes et bien intentionnés (comme Carl Van Vechten), tentaient de promouvoir la littérature afro-américaine. Jodi Melamed, dans un article consacré au roman, démontre d'ailleurs à quel point la purge qu'il a subie aux mains des éditeurs de l'époque reproduit ironiquement ce que Himes dénonce de façon explicite dans sa trame, à travers de multiples « scènes de lectures » dans lesquelles l'homme blanc en position de pouvoir ne parvient pas à voir plus loin que la protestation et la violence :

Against the author's vehement protests, New American Library, a premiere publisher of race novels, changed the title of Himes's novel upon its original 1955 publication from *End of a Primitive* to *The Primitive*. Retrospectively, the title change of the novel is what the novel is about : it proves the novel's point about the censoring force of racial liberal reading practices and hints at forms of racialized discipline and regulation enacted under the rubric of liberal sympathy. The original title served as a metatextual joke ironically anticipating that the title *End of a Primitive* would have been censored out by the time of the novel's publication. The original title is cited in a monologue at the end of the novel, in which the African American protagonist, Jesse Robinson, speaks over the body of his lover, Kriss Cummings, a white female race relations professional who he realizes he has just murdered while in a drunken stupor. Robinson imagines "End of a Primitive" as one-half of the title for a book that would satirize his murder of Cummings as the primitive's ironic initiation into the human race : « "End of a primitive; beginning of a human." Good title for a book but won't sell with the word *human* in it. Americans sensitive about that word. Don't want it known they're human. » (EP, 206)

Those Americans whose sensitivities will demand the striking of the word "human" from the title applies to all white Americans, but specifically to racial liberals. In the first place, it points outside the text to the actual reader with the book titled *End of a Primitive* in her hand, from which the word "human" has been duly edited out. Had the title remained the same, it would have served as a joke that called attention to the censoring power of race liberal thinking and feeling. It would have satirized the truism of a common humanity by implying that the brand of humanism that liberals valorize in fact represents a kind of barbarism and that, while such an ascription may be good enough for "primitives" recently assimilated as "human," liberals themselves will avoid it. The title change of the novel from

End of a Primitive to *The Primitive* takes the joke even farther than the novel anticipates: in the end, even "The End" must be sanitized out¹⁰³.

Melamed poursuit en expliquant qu'à partir de la fin de guerre, la production de littérature afro-américaine s'est accentuée avec l'implantation dans les milieux progressistes et libéraux de plusieurs maisons d'édition spécialisées dans le « race novel » et d'organismes à but non lucratif dédiés exclusivement à la promotion d'artistes progressistes et d'intellectuels noirs. Un organisme comme le Rosenwald Fund, par exemple, servait à la fois de mécène, de guide politique et de courroie promotionnelle vers le public blanc qu'on cherchait à éduquer sur les dangers du racisme¹⁰⁴. Ainsi, les conflits raciaux de l'Amérique précédant les droits civiques apparaissent dans l'immense majorité des romans afro-américains des années quarante et cinquante, et Himes en fait lui aussi le thème principal et incontournable de ses premiers romans, mais *The End of a Primitive* marque un tournant important parce que Jesse Robinson (contrairement au Thomas Bigger de Wright, ou d'autres « héros » aliénés de la littérature afro-américaine) est un écrivain et que sa colère est directement liée au monde de l'édition, à la communauté littéraire et au rôle que celle-ci réserve à l'intellectuel noir. La trame ainsi que les effets narratifs y sont calculés pour faire comprendre au lecteur la manière dont l'engrenage du racisme s'est installé dans les relations interraciales et à quel point il est désormais impossible à enrayer. Il s'agit également d'un roman sur le romancier excédé par l'image projetée de lui en tant qu'être humain défini par sa couleur qui cesse de croire à la fiction comme outil d'éducation des masses pouvant servir à long terme à l'éradication des préjugés; un thème exploré par Chester Himes quelques

¹⁰³ Jodi Melamed, « The Killing Joke of Sympathy : Chester Himes's *End of a Primitive* Sounds the Limits of Midcentury Racial Liberalism ». *American Literature*, vol. 80, no. 4, hiver 2008, p. 776-777.

¹⁰⁴ Fondé en 1917 par Julius Rosenwald, le Rosenwald Fund a versé plus de soixante-dix millions de dollars au fil des décennies afin de promouvoir l'égalité raciale, en subventionnant des écoles, des maisons d'éditions et des artistes. Chester Himes a reçu une bourse du Rosenwald Fund en 1944, sous la recommandation de Richard Wright et de Carl Van Vechten. Voir Jodi Melamed, « The Killing Joke of Sympathy ». *Op. cit.*, p. 774. Les grandes maisons d'éditions new yorkaises comme Pantheon Books (alors propriété de Random House) participaient à cet effort, comme le rappelle André Schiffrin : « The growth of the civil rights movement helped create a massive audience for writing on racial issues, but evidently those who demonstrated at Selma, Alabama, and elsewhere did not need our books to tell them what was wrong. Books on this subject in time became important in persuading a white readership of the need for change and in suggesting new approaches and tactics. » [*The Business of Books. Op. cit.*, p. 57.]

années auparavant dans un discours prononcé devant les étudiants de l'université de Chicago, en 1948. S'adressant alors à un lectorat blanc autorisant et légitimant la démarche littéraire du romancier noir, Himes décrivait ce qu'il appelait « the dilemma of the Negro novelist » :

From the start the American Negro writer is beset by conflicts. He is in conflict with himself, with his environment, with his public. The personal conflict will be the hardest. He must decide at the outset the extent of his honesty. [...] And this must be his reward for his integrity : he will be reviled by the Negroes and whites alike. Most of all, he will find no valid interpretation of his experiences in terms of human values until the truth be known. [...]

Once the writer's inner conflict has been resolved and he has elected the course of honesty, he will begin his search for truth. But the conflict will not cease. He immediately enters into conflict with his environment. Various factors of American life and American culture will be raised to stay his pen. The most immediate of these various conflicts will be with the publisher. From a strictly commercial point of view, most publishers consider honest novels by Negro writers on Negro subjects bed ventures. If there is nothing to alleviate the bitter truth, no glossing over of the harsh facts, compromising on the vital issues, most publishers feel that the book will not sell. And the average publisher today will not publish a novel he thinks will not sell. [...]

If this novelist, because he has prepared an honest and revealing work on Negro life anticipates the support and encouragement of middle-class Negro people, he is doomed to disappointment. He must be prepared for the hatred and antagonism of many of his own people, for attacks from his leaders, the clergy and the press; he must be ready to have his name reviled at every level, intellectual or otherwise. [...]

We already know that attacks upon the honest American Negro novelist will emanate from the white race. However, the tragedy is that among white liberal groups are people who, themselves, are guiltless of any desire to oppress, but suffer the same guilt as do the active oppressors. Because of this they abhor with equal intensity the true revelations of Negroes' personalities. There are [...] truly thoughtful, sincere, sympathetic white people who will shudder in protest at the statement that all American Negroes hate all American whites.

Of course, Negroes hate white people, far more actively than white people hate Negroes. What sort of idiocy is it that reasons American Negroes don't hate American whites? [...] Let us be sensible. To hate white people is one of the first

emotions an American Negro develops when he becomes old enough to learn what his status is in American society¹⁰⁵.

Figure floue oscillant entre l'autoreprésentation du romancier en « angry black » et la caricature d'une certaine élite libérale et progressiste confrontée à ses propres contradictions, Jesse Robinson aimerait croire en l'universalité de la littérature, mais perd ses illusions à partir du moment où même les personnes bien intentionnées deviennent des obstacles à l'expression de son humanité. Constatant l'inefficacité du médium et incapable d'intérioriser plus longtemps la violence oppressive décrite par Himes dans son discours, Robinson troque la plume pour le couteau, concrétisant la « haine » viscérale habitant le Noir et devenant par le fait même le cliché littéraire qu'il tentait de sublimer.

4.16 LE MEURTRIER : JESSE ROBINSON

Un des passages les plus éprouvants et les plus révélateurs de *The End of a Primitive* concerne un épisode de l'ancienne vie de Jesse Robinson, lorsqu'il était marié et tentait de construire une vie conjugale saine en écrivant ses premiers livres. La vie hasardeuse du jeune romancier est décrite sur quelques pages, durant une analepse, et on apprend que lui et sa femme ont changé d'adresse plusieurs fois, alors qu'ils multipliaient les petits contrats, avant de se poser à New York. Jesse est gardien d'une propriété privée pendant la saison morte; il écrit dans cette grande maison vide qui ne lui appartient pas. Sa femme tente sa chance comme secrétaire ici et là.

L'épisode en question se produit quand, faute d'argent, ils doivent se résoudre à partir encore une fois et décident de vendre leur voiture. Alors que Becky est en ville pour chercher un travail, avec leurs derniers sous en poche, Jesse doit rejoindre l'acheteur potentiel de la voiture, mais a un petit accrochage avec une dame arrivant en sens inverse dans une rue à sens unique. Commence à ce moment une longue description du cauchemar quotidien de l'homme noir en Amérique, confronté à l'omniprésence d'un racisme latent, racontée minute

¹⁰⁵ Chester Himes, « The Dilemma of the Negro novelist in the U.S. », reproduit dans John A. Williams, dir., *Beyond the Angry Black*. New York, Cooper Square Publishers, 1966, p. 53-56.

après minute par Himes s'infiltrant dans la mémoire colérique et vindicative de Jesse Robinson. Ce dernier passera trois nuits en prison, incapable de joindre sa femme qui de son côté fera tout en son pouvoir pour le sortir de là, complètement impuissante face au système qui a transformé son homme en criminel à cause de la couleur de sa peau. Pourtant, personne n'est de mauvaise foi dans cette histoire : les règles sont simplement appliquées avec un zèle exemplaire.

On his return, when pulling out from the curb, his front bumper caught in the fender of a new Buick Roadmaster that was passing too close on his left, and jerked it off. The Buick was driven by a white-haired white lady, dressed immaculately in a mauve-colored tweed suit that looked as if it might have cost more than Jesse earned from his second book on which he had worked more than a year. She was a very important person, and despite the fact that she had been driving on the wrong side of a one-way street, and that her breath smelled pleasantly of excellent cocktails, she sent for a policeman and had Jesse arrested for reckless driving – not because she hated blacks or wished to humiliate or harm him in any manner; but her husband was always cautioning her to drive carefully and she intended to prove by the record that she had done so.

Watching her talk to the motorcycle policeman, Jesse thought, "Reason we're going to fight the Russians, son – to prove by the record we were right." But he wasn't worried. He hadn't seen any Russians about – not having the keen eyesight of Senator McCarthy. Nor had he broken any laws. How could they arrest him?

He found out shortly that to arrest him required very little skill. The policeman said, "Follow me," and mounted his four-cylinder steed. "Shows what an ingenious people can do," he thought sourly as he followed in his battered jalopy.

The desk sargeant set his bail at twenty-five dollars. He confessed he didn't have twenty-five dollars. "But I'm a well-known American writer," he said. "You can release me on my own recognizance."

The desk sargeant said the law didn't permit it.

"Should have told him you were a porter, son," Jesse thought. "All Americans trust black porters and black mammies – even with their children¹⁰⁶."

En prison, humilié, Jesse a l'occasion de penser à d'autres comparaisons cinglantes et sarcastiques entre les Soviétiques et les Américains, ses propres concitoyens le traitant si

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 98-99.

bien. La nourriture à la cafétéria est horrible, mais de quel droit se plaindra-t-il, alors que les journaux ne cessent de marteler que les pauvres Russes asservis par le régime de Staline meurent de faim?

Ces réflexions à la fois politiquement chargées et cyniques sont caractéristiques de Jesse et de la façon dont il se comporte dans le monde, en tant qu'artiste afro-américain. La distance narrative créée par son humour noir l'éloigne du personnage typique de « protest novel », habituellement pure victime d'un système répressif, incapable de se défendre et même de comprendre l'ampleur de ce qui lui arrive; une compréhension laissée au lecteur, appelé à réagir avec empathie à son sort et à condamner le système représenté. Mais Jesse Robinson n'est pas une simple victime : il est lui-même l'auteur de romans racontant ce genre d'injustices. Loin d'être dupe, il utilise sa colère comme tremplin vers la littérature, la reconnaissance, et entretient donc un rapport ambigu avec elles, ce qui n'est pas sans se refléter dans la façon schizophrénique dont la narration mêle constamment ses pensées et ses opinions avec des descriptions presque behavioristes de ses faits et gestes :

However, his brain was sharp. For the past five years it had never let him down. It was always packed with some definite emotion, defined in intellectual terms; futile rages, rearing frustrations, moods of black despair, fits of suicidal depressions – all in terms of cause and effect, of racial impact and "sociological import" – intellectual horseshit [...] It was always tense, hypersensitive, uncertain, probing – *there must be some goddamned reason for this, for that*. It had started with the publication of his second book, five years before... *Some goddamned reason for all the hate, the animosity, the gratuitous ill will* – for all the processed American idiocy, ripened artificially like canned cheese¹⁰⁷.

Pour lui, cette ironie constante représente un moyen de défense servant également d'inspiration pour écrire. Son indignation est si puissante qu'elle crée en contrepartie un détachement ironique lui permettant de survivre au jour le jour. Parmi ses nombreuses observations sur l'Amérique, l'une est intéressante de ce point de vue, puisqu'elle montre bien le dédoublement de la personnalité que sa qualité d'écrivain provoque constamment : « "Good thing you like movies, son," he thought. "Otherwise you'd believe all that crap about

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 33. [L'auteur souligne.]

your country you experience everyday¹⁰⁸." » Jesse, oscillant entre le dégoût et l'amusement désabusé, exprime le rôle multiple qu'il joue dans l'économie du divertissement et de la dissension. À la fois critique, victime et complice, il réfléchit en auteur de romans parvenu à s'élever au-dessus du discours hégémonique capable d'en relever l'ironie et le grotesque, mais y participant quand même. Ce trait, typique du romancier américain de cette seconde moitié du XX^e siècle où l'indignation est la norme, qu'il soit réel ou fictif, est décrit ainsi par Krzysztof Andrzejczak :

Fiction's postwar writer-heroes commonly practice contradictions and employ heterogeneous world views. Working from the center of paradox they implement lifestyles, themes, or metaphors which they declare unavailable or radically unacceptable. They claim, for example, they are unable to create, yet come forward with successful works. They deplore cultural depravity and deterioration, yet they are inspired by them. They complain there is no appreciative and sincere audience, yet long for and often gain market success. They distort images of themselves for the purpose of thwarting reader expectations, then they say exposure is painful¹⁰⁹.

Loin d'être naïf quant aux contradictions inhérentes à sa posture, Jesse aimerait pouvoir baigner dans cette attitude aussi paradoxale qu'inspirante, mais on le réduit sans cesse à la couleur de sa peau. Comme le souligne le narrateur, il a choisi d'être un romancier professionnel, par vocation, par passion : « [He liked] to remind himself that – no matter what he did for a living – he was a writer by profession¹¹⁰. » Mais ça ne change rien à partir du moment où on fait de lui un romancier *noir*, et par le fait même un romancier protestataire. Son statut lui est imposé par le regard d'autrui et, en particulier à travers des dialogues avec son éditeur, Himes illustre la double contrainte en jeu dans une carrière comme la sienne.

On a déjà croisé cet éditeur type dans le roman de Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, quand Byron Kasson se fait reprocher sa tentative d'écrire « sur les blancs », sans en connaître la psychologie. Un éditeur ni véreux ni particulièrement machiavélique, simple maillon d'un système établi et fermé, sur lequel Van Vechten projetait alors sa culpabilité et sa condescendance d'intellectuel blanc en lui faisant tenir un discours mettant en abyme les

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁹ Krzysztof Andrzejczak, *The Writer in the Writing. Op. cit.*, p. 11.

¹¹⁰ Chester Hime, *The End of a Primitive. Op. cit.*, p. 36.

angles morts de sa propre création. Dans *The End of a Primitive*, l'éditeur de Jesse, semblable sur bien des points, répète même des choses lues plusieurs fois dans d'autres contextes romanesques : c'est son rôle, dirait-on, de décourager l'écrivain¹¹¹. Comme ses collègues, il serine Jesse sur la supposée lenteur du marché, sur la sempiternelle difficulté de garder vivante la fiction dans un catalogue réduit par des coupures budgétaires nécessaires, sur le fait que, de toute manière, personne n'en lit plus maintenant que le cinéma, la radio, et la télévision ont volé les parts de marché. Faussement contrit, il répète le refrain voulant qu'il ait personnellement adoré le manuscrit, qu'il se soit battu bec et ongles pour le défendre au comité éditorial, mais les avis sont tombés, irrévocables : impossible à vendre. Il faut chercher à choquer le public, bien sûr, mais le dernier roman de Jesse est *trop* choquant, et bouscule le lecteur dans ses convictions profondes. Ce serait un suicide éditorial de le publier.

Vingt-cinq ans après les déboires de Byron Kasson, le romancier noir plaidant sa cause devant la machine éditoriale new-yorkaise a plus d'assurance, son ton est plus ferme : il connaît la condescendance et la fausse compassion. Il a plus d'aplomb dans ses réponses, certes, mais sans être plus libre, et les choix qu'on lui offre sont toujours aussi contradictoires : d'une part, être un représentant de sa race et, d'autre part, transcender celle-ci parce que les lecteurs n'en peuvent plus de lire sur la frustration, la colère et les ennuis sexuels des Afro-Américains, sur les tensions entre Noirs et Blancs, sur cette division invisible et étanche qu'est la « color line » séparant Manhattan de Harlem, sans parler de la ségrégation et du Sud, etc. On l'accuse même de ne pas pouvoir faire la différence entre la satire (littéraire) et la protestation (politique) :

Pope again assumed his look of shame and guilt. "The truth is, fiction is doing very poorly. We're having our worst year in fiction."

"Why not publish it as an autobiography then?"

"It would be the same. Hobson thinks the public is fed up with protest novels. And I must say, on consideration, I agree with him."

¹¹¹ On se souviendra de la rengaine sur les difficultés du marché du livre que Percy Ray encaissait dans *The World of Chance*, de W. D. Howells, déjà en 1893.

"What's protest about this book?" Jesse argued. "If anything, it's tragedy. But no protest."

"The consensus of the readers was that it's too sordid. It's pretty strong – almost vulgar, some of it."

"Then what about Rabelais? The education of Gargantua? What's more sordid than that?"

Pope blinked in disbelief. "But surely you realize that that was satire – Rabelais was satirizing the humanist Renaissance – and certainly some of the best satire ever written... This –" tapping the manuscript neatly wrapped in brown paper on his desk – "is protest. It's vivid enough, but it's humorless. And there is too much bitterness and not enough just plain animal fun –"

"I wasn't writing about animals –"¹¹²

À partir de cet instant fatidique où on refuse son manuscrit pour des raisons inacceptables, Jesse s'en remet aux règles sociales régressives qu'il avait cherché à contourner en se faisant écrivain : désormais, il se laissera aller à la violence inscrite en lui, emporté par le destin tracé d'avance qu'on lui réserve. Le texte de Himes qui insistait sur l'écartèlement de la pensée de Jesse en montre maintenant la résignation affectée. Jamais totale, celle-ci apparaît comme un dernier recours dont l'intellectualisme de Jesse se repaît, à la fois abattu et étrangement fier d'être conscient de sa défaite : « He grunted a laugh and said aloud, "Really protest, now!" The combination of his thought and the sight of the knife sticking from the heart of his manuscript amused him vastly. "You're some boy, son," he said. [...] Then, smiling grimly, "But it's a Freudian knot, not a Gordian knot, son." The thought steadied him somewhat. "Deserves a drink," he said. [...] "Kill'em all."¹¹³ » Après avoir poignardé son manuscrit pendant plusieurs minutes, il commence une longue tournée des bars qui le ramènera en dernier lieu chez Kriss.

Celle-ci n'est pas la lectrice idéale pour reconforter l'ego malmené de Jesse. Lors d'une rencontre précédente, elle lui a demandé si l'écriture du livre allait bien, si la publication approchait. Tandis qu'il répond à sa question, elle l'interrompt : « "I hope it's nothing like the

¹¹² *Ibid.*, p. 123.

¹¹³ *Ibid.*, p. 133.

last thing you wrote," she said viciously. "I'm tired of listening to you blacks whining. I've got enough worries of my own"¹¹⁴." » Kriss n'est pourtant pas raciste (elle représente au contraire le public blanc éduqué permettant à des livres comme *The End of a Primitive* de voir le jour puisqu'elle travaille dans un organisme caritatif fortement inspiré du Rosenwald Fund), mais la franchise bourrue de son discours reste difficile à accepter pour Jesse, qui ne sait jamais comment réagir quand elle lui lance de telles répliques. Cette femme, pourtant la seule personne en qui il a confiance, deviendra le symbole de l'oppression dont souffre Jesse, l'homme blessé dans sa virilité autant que l'artiste incapable de s'émanciper.

Comme pour bien des romanciers fictifs rencontrés avant lui (Oberon, Pierre, Martin Eden), le roman dont il est le héros décrit la fin de son difficile périple en écriture, après quelques années de dur labeur dans l'espoir d'être reconnu à sa juste valeur. Par contre, ce n'est pas son suicide, ou son lâche abandon par paresse, qui viendront marquer cette fin, mais plutôt le meurtre de sang-froid, l'assassinat d'une amie le menant inexorablement à la chaise électrique. De cette manière, Jesse donne malgré lui raison à l'éditeur, ne pouvant échapper à sa condition et « protestant » de manière bien plus radicale que dans l'écriture qu'on attend de lui.

L'avenir semblait écrit dans le ciel, et la prose de Chester Himes le souligne à grands traits (mais en dénonçant simultanément cette lecture) à travers un discours critique virulent sur le concept de déterminisme, où les signes convergent afin de faire comprendre au protagoniste qu'il est condamné d'avance. En effet, un des stratagèmes de la construction narrative de *The End of a Primitive* consiste à faire parler un chimpanzé savant invité à la télévision, que les personnages écoutent avec scepticisme. À la fin du roman, cet animal parlant en direct à l'écran finira par apprendre à Jesse la vérité sur son meurtre et les conséquences qui s'en suivront. Jesse, médusé par ce qu'il entend, encore saoul, ira voir dans la chambre de Kriss et ne pourra que constater sa mort : il l'a poignardé quelques heures plus tôt dans la nuit.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 70.

Motif récurrent de la narration, le singe savant (interviewé aux heures de grande écoute matinale) sait ce qui arrivera aux États-Unis dans les prochains mois, et ne se gêne pas pour le révéler. Comme Himes a pris plusieurs années à compléter *The End of a Primitive*, il a intégré à la narration ces éléments de « clairvoyance » se situant en aval de l'action, leur donnant un aspect prémonitoire, ce qui accentue l'impression de fatalité dégagée par le roman : « "On November 4, 1952, Republican nominee for President, five-star General of the Army, Dwight D. Eisenhower, will be elected president of the United States by an overwhelming landslide of 442 electoral votes and a popular vote of 33, 938, 285, [...] thereby giving senator McCarthy a mandate to rid the nation of its mentality," the chimpanzee stated with extreme boredom¹¹⁵. » On ne sait pas exactement quand se déroule l'action du roman, mais il est clair que ces événements ne sont pas encore arrivés. Dès les premières pages, Kriss écoute le singe parler et le prend plus ou moins au sérieux. Pour elle et pour les autres, ce futur que le lecteur sait inéluctable n'est que le bruit de fond de la culture ambiante. En permettant ainsi au présent et au futur de cohabiter sur une même ligne narrative, Himes démontre que l'indignation de Jesse entre en parfaite synchronie avec l'humeur de sa nation en pleins bouleversements politiques : y a-t-il vraiment une possibilité de changement, ou même d'amélioration, quand tout est *déjà* arrivé? Ne restent que la résignation et la colère vide quand le futur, loin d'être réjouissant, est littéralement annoncé à la télévision par un singe.

Himes s'amuse avec l'idée que la fiction n'est qu'un leurre, une illusion de liberté, alors qu'on tourne les pages d'un livre n'ayant rien d'improvisé, où les événements sont évidemment planifiés, pensés, écrits d'avance en effectuant un retour dans le temps. Toutefois, dans sa destruction orchestrée de Jesse, écrivain victime (sur)conscient de l'ironie de sa position, commettant quand même l'irréparable, il va plus loin, mettant en scène une vérité inédite à propos de la liberté et de la servitude. Transformant lentement mais sûrement son romancier fictif Jesse Robinson en ce meurtrier sordide qu'ont fait de lui non seulement le racisme et l'intolérance, mais aussi le discours progressiste instrumentalisant l'écrivain noir à des fins politiques, Chester Himes signe un plaidoyer sur les contingences de la fiction

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

ainsi que sur la facilité à se laisser emporter par une lecture fataliste des enjeux raciaux bouleversants les États-Unis. Comme le souligne Jodi Melamed :

In its metafictional address to its own reader, *End of a Primitive* predicts that the force of racial liberal reading practices will cause the novel to be misread by its white liberal readers as protest rather than satire. That is, it foregrounds what it depicts to be the inevitable erasure of a point of view that finds absurdity in racial liberal fictions, from ideas of the healing powers of interracial sympathy to the putative damage racism inflicts on "the black psyche." At the same time, the novel constructs an imaginative exercise that dares its own readers to go against the grain of such reading practices, to experience the novel's humor, and to "get the handle to the joke" of their own ideological confinement¹¹⁶.

Ainsi, la profondeur de ce « message », faisant de *The End of a Primitive* un simple « protest novel », se retrouve condensé dans un passage où Jesse, à la fois malheureux et cynique, s' imagine le roman qu' on veut de lui, fataliste, bestial et, justement, *primitif* :

["]That's the way I should have started the damn book." He blew laughter from his nostrils. "The nigger woke, sat up, scratched at the lice, stood up, farted, pissed, crapped, gargled, harked, spat, sat down, ate a dishpan of stewed chitterlings, drank a gallon of lightning, hated the white folks for an hour, went out and stole some chickens, raped a white woman, got lynched by a mob, scratched his kinky head and said, Boss, Ah's tahd uh gittin's lynched. Ah's so weary kain keep mah eyes open, and the Boss said, Go on home an' sleep, nigger, that's all you niggers is good for. So he went back to his shanty, stealing a watermelon on the way, ate the watermelon rind and all, lay down on his pallet, blinked, yawned, and went to sleep hating the white folks¹¹⁷."

Ce livre, rêvé et honni à la fois, restera au stade de projet cauchemardesque et il laissera les caricatures grotesques à d'autres¹¹⁸, lui le romancier n'en pouvant plus des préjugés, conscient de la stérilité d'une telle posture provocatrice. Pourtant, malgré la vision désabusée

¹¹⁶ Jodi Melamed, « The Killing Joke of Sympathy ». *Op. cit.*, p. 772.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁸ Percival Everett, dans son roman *Erasure* (2001) montre bien que ce genre de narration jouant sur la vulgarité et les clichés des noirs sera amplement exploitée par certains écrivains afro-américains, jugés sans scrupules (parce que capitalisant sur des préjugés raciaux) par leurs collègues tentant d'outrepasser les lieux communs sur les différences. Dans le roman, l'écrivain Thelonious Ellison, dont la carrière bat de l'aile parce que ses livres sont jugés trop intellectuels, écrit sous pseudonyme une parodie de ce genre de récit violent décrivant la vie dans les ghettos qui lui vaut le succès immédiat et la reconnaissance tant espérée.

à laquelle il souscrit en définitive en abandonnant l'idée d'écrire, il ne pourra s'empêcher de couvrir une rage irrépressible, impossible à canaliser autrement que dans la haine de l'autre.

4.17 BALDWIN ET MALAMUD : RETOUR SUR L'INTÉRIORITÉ DE L'AUTRE

À travers le personnage de romancier cherchant à dépasser son statut imposé de « protest novelist », mais aussi à travers le personnage de Kriss Cummings, *The End of a Primitive* s'attaque à la supposée incapacité de l'écrivain, blanc ou noir, à comprendre la psychologie de l'autre, voire à l'impératif de traiter uniquement de « ce qu'il connaît ». Le livre se construit comme un commentaire sur l'échec annoncé de toute tentative de se mettre à la place de l'autre : devant l'incompréhension mutuelle, il ne reste que la violence, seule issue d'un conflit qui perdure¹¹⁹.

Comme le roman de Chester Himes, *Another Country* s'intéresse de près à l'intériorité de l'autre. En se projetant dans la conscience de plusieurs personnages de blancs, dont celle de l'aspirant romancier Vivaldo Moore, la narration omnisciente de Baldwin cherche à

¹¹⁹ Aux États-Unis, le débat n'est pas nouveau et il a été virulent d'un côté comme de l'autre de la « color line » au long du XX^e siècle. Déjà on l'avait constaté chez Van Vechten au milieu de la Harlem Renaissance, lors de la première phase d'émancipation de la culture afro-américaine : les romanciers tentés de traverser cette frontière dans leur fiction ont été très mal reçus, même dans leur propre communauté. Quelques générations plus tard, à l'époque qui nous occupe, plusieurs écrivains blancs se sont attirés l'ire de critiques pour avoir voulu entrer dans la peau de l'autre, alors que les intellectuels afro-américains devenaient de plus en plus irritables en regard de ce qu'ils voyaient comme de l'arrogance, aussi inconsciente soit-elle.

L'exemple de William Styron et de son roman historique de 1967 sur une révolte d'esclaves ayant eu lieu en 1831, *The Confessions of Nat Turner* suffira, qui lui avait valu à la fois le Pulitzer et une des plus importantes mobilisations de la communauté intellectuelle noire jamais vue. Un livre avait même été lancé dans le but de discréditer l'effort romanesque dans son esthétique égalitaire et de condamner l'auteur dans ses visées humanistes. Le recueil d'essais *William Styron's Nat Turner : Ten Black Writers Respond*, paru l'année suivante, en 68, en plein cœur des années de radicalisation du discours sur les droits civiques, de la montée du nationalisme « Black » et des mouvements comme les Black Panthers ou la Nation of Islam, était un brûlot extrêmement sévère à l'endroit de Styron et de son projet. On y parlait d'une incompréhension profonde de l'âme noire, d'un mépris intolérable et d'une tentative de « penetration of blackness » s'apparantant à un viol. À la lecture de ce livre on s'aperçoit rapidement que les problèmes traditionnels du « message » et de la représentation du monde par la mimésis étaient loin d'être dépassés, même durant les grandes années du structuralisme, et que même des critiques chevronnés pouvaient revenir à une lecture éminemment « contenuiste » reliant le texte au monde réel dès que les thèmes abordés étaient chargés politiquement.

outrépasser ces frontières et à lier des destins américains, malgré le racisme lancinant et les incompréhensions profondes qu'il cause de part et d'autre.

De son côté, Bernard Malamud a provoqué bien des malaises en publiant *The Tenants*, son sixième roman, en 1971. Fruit d'une réflexion politique et sociale transposée dans une allégorie, *The Tenants* raconte la rencontre improbable de deux écrivains issus de minorités, l'un juif et l'autre noir, dans un immeuble désaffecté qu'ils squattent tous les deux dans le but d'écrire sans être dérangés. La réception mitigée du roman démontre que le projet de Malamud, aussi sincère et complexe soit-il, a offusqué plusieurs critiques, à cause de la description du romancier afro-américain Willie Spearmint, militant violent et intransigeant, profondément antisémite, pour qui écriture rime avec combat¹²⁰.

J'aimerais examiner parallèlement ces deux romans ayant marqué leur époque, aux deux extrémités des années soixante, qui interrogent de façon inédite et complexe le statut du romancier américain en pleine crise de conscience politique et raciale, afin de faire ressortir leurs similarités et leurs différences. Baldwin et Malamud, chacun à leur manière, essaient de se mettre dans la peau de l'autre. En se servant de la figure de l'écrivain pour ce faire, ils donnent accès à des informations pertinentes sur le milieu littéraire de la fin des années cinquante et des années soixante, mais permettent également de voir, transposés dans la fiction, les enjeux esthétiques directement affectés par le phénomène d'attraction-répulsion et les tensions raciales aux États-Unis. D'une certaine manière, ce sont des livres cherchant à joindre les deux réalités en explorant les fondements de la désunion. Ceci est particulièrement évident dans *The Tenants*, où les deux romanciers appartenant à des minorités se disputent violemment à propos de l'obligation morale de la fiction d'être *au-delà* de la politique, ce qui n'a aucun sens dans un monde où la politique s'impose d'emblée à la fiction. Harry Lesser veut convaincre Willie Spearmint de l'importance de *l'art*, mais Spearmint lui rappelle constamment, par sa simple existence, que l'art n'est rien d'autre qu'un combat pour l'égalité : son expérience d'homme noir en Amérique en fait foi, et il n'a pas le choix d'en

¹²⁰ Au sujet de la réception journalistique et académique de *The Tenants*, voir Edmund Spevack, « Racial Conflict and Multiculturalism : Bernard Malamud's *The Tenants* ». *MELUS*, vol. 22, no. 3, automne 1997, p. 31-54.

parler. Personnage de *Another Country*, Vivaldo Moore aimerait bien vivre dans un monde où la couleur de la peau n'est pas un enjeu : il veut écrire sur les hommes, sur les femmes, sur leurs angoisses existentielles et leurs hantises quotidiennes, et non sur leur race, sujet qu'il juge limité et opportuniste. Lui-même n'est pas raciste et s'identifie plutôt à une gauche libéral et progressiste, mais il se rendra compte bien vite que le racisme n'équivaut pas seulement à la haine ou le mépris, et qu'il s'incarne en chacun de nous, dans chacun de nos gestes.

4.18 QUELQUE PART ENTRE LE NOIR ET LE BLANC : *ANOTHER COUNTRY* (1962) ET *THE TENANTS* (1971)

En 1903, W.E.B. Du Bois ouvrait son autobiographie politique *The Souls of Black Folks* en affirmant que le problème principal du XX^e siècle américain serait celui de la frontière, non pas de l'Ouest mythique, mais de la couleur : « Herein lie buried many things which if read with patience may show the strange meaning of being black here in the dawning of the Twentieth Century. This meaning is not without interest to you, Gentle Reader; for the problem of the Twentieth Century is the problem of the color-line¹²¹. »

À lire les grands romanciers afro-américains ayant marqué l'imaginaire au cours du siècle dernier, on a tendance à lui donner raison, tant est imposante et éminemment complexe leur vision de la société américaine. Leurs romans rendent presque frivole un grand pan de la littérature américaine moderne et pointent une absence flagrante dans l'univers décrit par une certaine fiction canonique étudiée et transmise de génération en génération dans les écoles du pays : en dehors des tensions raciales, l'Amérique n'a pas de *sens*, clament ces œuvres. En effet, depuis les années folles autant que furieuses qui ont donné d'un côté les romans de Francis Scott Fitzgerald et, de l'autre, ceux de Zora Neale Hurston, il est tentant d'écrire une histoire parallèle dans laquelle l'Amérique est vue et vécue comme un lieu où la bonne (ou mauvaise) conscience blanche se voit constamment *surveillée* par la recherche de dignité de

¹²¹ W.E.B. Du Bois, « The Forethought », dans *The Souls of Black Folks*. The Project Gutenberg, ebook #408, format Kindle, 2008, p. 1.

ces fils et filles d'esclaves semblant bel et bien vivre symboliquement dans un « autre pays », séparé par une frontière étanche.

Le problème de la « color-line » et celui, corollaire, des échanges culturels difficiles qu'elle occasionne, a ainsi été abordé dans des romans puissants ayant interrogé la façon dont la société américaine se comporte face à l'altérité et l'intégration. Les plus intéressants sont sans conteste ceux qui, écrits par des Noirs (ou parfois des Blancs), cherchent à comprendre, ou du moins à problématiser l'expérience de l'autre en l'abordant frontalement, comme on l'a vu chez Chester Himes.

Quand ces romans s'interrogent en plus de façon explicite sur les fonctions de la littérature et les rôles de l'artiste dans la société, ils acquièrent une grande importance pour l'histoire littéraire, puisqu'ils prennent position sur leur existence même en tant que discours esthétique et politique. Que peut dire le roman en tant que genre sur les luttes fratricides, l'incompréhension mutuelle, les dialogues rompus? Que peut vouloir signifier écrire des romans dans une société sous haute tension? Les cas de Malamud et Baldwin se lient naturellement ici, car ils se sont posé des questions similaires, à dix ans d'intervalle, bien qu'avec des perspectives distinctes.

À n'en pas douter, il s'agit de deux romans bien différents. *Another Country*, fresque psychologique dont l'action se déroule entre New York et Paris, raconte la vie d'un groupe d'amis et d'artistes des années cinquante dans lequel on retrouve deux personnages de romanciers, soit Vivaldo Moore et Richard Silenski. Baldwin aborde la profession et la vocation d'écrivain à travers ces deux hommes blancs connaissant des difficultés professionnelles et n'envisageant pas leur travail de la même façon, mais il dresse un portrait beaucoup plus global de la jeunesse et plusieurs aspects de la trame narrative ne seront pas traités ici. Malgré cela, *Another Country* s'intéresse de très près au racisme et à la littérature sous leurs multiples formes.

C'est évidemment ce qui le relie à *The Tenants*, de Bernard Malamud. Ouvrage complexe d'un point de vue formel, le roman de Malamud est une allégorie dans laquelle rien d'autre n'existe que la littérature en tant qu'art, en tant que discours plurivoque, en tant que problématique sociale et identitaire. *The Tenants* s'ouvre sur le mot « book » dès la première

phrase et se ferme sur la réécriture pénible d'un manuscrit brûlé. La prose de Malamud est expérimentale : très réaliste par moments, elle s'approche de l'abstraction à d'autres (en se jouant de la syntaxe, par exemple) et se ballade constamment sur la ligne fine entre l'informatif et le poétique. Dans le monde exigu et claustrophobe du romancier fictif, éloquentement symbolisé par l'immeuble désaffecté où il se terre pour écrire, il n'y a pas assez de place pour les deux écrivains, Hugh Lesser et Willie Spearmint, qui se disputent la définition et le sens ultime de la littérature.

Les romans de Baldwin et de Malamud, bien qu'ils y arrivent de façons différentes, posent la question épineuse des niveaux artistiques et de la qualité intrinsèque d'une œuvre, par le truchement de contingences politiques et sociales inhérentes à l'acte d'écrire. Chez Malamud, l'apparition d'un discours dominant sur l'art séparé de la politique est possible à travers la figure de Harry Lesser, le romancier juif assimilé par une Amérique où il ne fait plus partie d'une minorité opprimée et à laquelle il s'adresse dans son œuvre qu'il veut inclusive. Attelé à la tâche tel un forcené de la littérature, il « écrit pour vivre et vit pour écrire¹²² ». Dans son livre toujours à venir, Harry cherche à faire concorder forme et fond dans une fiction parfaite où se rencontreront sa propre image de romancier génial et une vision critique de celle-ci, à la manière d'une mise en abyme spéculaire et sans fin : « He said it was about a writer, a black bearded, prematurely old thirty-five-year-old man who is often afflicted by the thought that he has wasted more of his life than he was entitled to [...] Anyway, this writer sets out to write a novel about someone he conceives to be not yet himself¹²³. » Confrontée à Willie Spearmint, cette conception du roman comme interrogation réflexive sur sa propre légitimité se verra remise en question et les convictions de Lesser seront ébranlées par la violence et l'aliénation ressentie chez Spearmint. Une violence et une aliénation cherchant à s'exprimer à travers l'usage d'une fiction autobiographique et explicitement militante. Même si pour un temps Willie sera tenté par « all that jazz » à propos de la forme et par l'approche puriste de Lesser, il la rejettera en définitive comme représentante de l'oppression dont il est victime :

¹²² « He lives to write, writes to live ». [Bernard Malamud, *The Tenants*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003 [1971], p. 23.]

¹²³ *Ibid.*, p. 192.

"Lesser, you tryin to fuck up my mind and confuse me. I read all about that formalism jazz in the library and it's bullshit. You tryin to kill off my natural writin by pretendin you are interested in the fuckn form of it though the truth of it is you afraid of what I am goin to write in my book, which is that the blacks have to murder you white MF's for crippin our lives." He then cried out, "Oh, what a hypocrite shitass I am to ask a Jew ofay for advice how to express *my* soul work. Just in readin it you spoil what it says. I ought to be hung on a hook till some kind brother cuts off my white balls¹²⁴."

Willie Spearmint, devenu en cours de route Bill Spear, est en colère contre lui-même : lâchement, il a presque succombé aux charmes de l'opresseur avec ses conseils d'écriture de blanc et de juif. Comme l'écrit Edmund Spevack dans un article sur les conflits raciaux et le multiculturalisme tels qu'illustrés dans *The Tenants*, aux États-Unis le romancier noir n'a pas le même réflexe d'assimilation qu'a connu son compatriote juif dans les années quarante et cinquante, lorsque les œuvres de Norman Mailer, Philip Roth, Saul Bellow, Joseph Heller, Arthur Miller, et d'autres, sont entrés dans le « mainstream » américain, alors que leur lectorat s'étendait à l'ensemble de la population, qu'elle soit protestante, catholique ou juive. Du côté de la littérature afro-américaine, il serait plus juste de parler d'une culture de la résistance, encore aujourd'hui :

Even if Toni Morrison has become the first black American to be awarded the Nobel Prize for literature, the position of black writers in America has in the past been different from that of Jewish writers and still remains so until today. In the self-image of black authors such as Richard Wright, James Baldwin, and Alice Walker, there is no sense of the success or even desirability of social and cultural integration into the predominantly white mainstream of American society. Instead, their works often aim at documenting the failure of integration, putting up resistance to it, or even renouncing it completely. The "marginal" position of black authors has disappeared on the book market in the United States, but the themes of alienation and anger will not vanish as readily from their works. Instead of an integration into the literary and artistic mainstream (as many Jewish authors felt necessary and desirable), black writers and artists wanted, especially since the Black Arts Movement of the 1960s, to arrive at their "own" forms of literary expression which would have direct relevance for their lives. They wished to answer the question of their relationship to white mainstream culture by implementing a multiculturalist strategy: their literature is not that of assimilation,

¹²⁴ *Ibid.*, p. 165.

but in many ways that of establishing difference, separatism, and cultural resistance¹²⁵.

Ces thèmes de l'aliénation et de la colère, l'impossibilité de passer outre, on les perçoit dans l'effort d'écriture d'un personnage comme Willie Spearmint, aussi stéréotypé soit-il, mais on les rencontre également dans un livre comme *Another Country*, où le racisme et l'intolérance enveloppent l'ensemble du récit d'un voile opaque agissant sur la psychologie des protagonistes. Pour Vivaldo, écrivain blanc, pauvre et intellectuel, obsédé par la supériorité de l'art sur la vie, trituré par l'obligation morale de créer un objet de beauté qui lui survivra (un livre grandiose où l'Amérique se retrouverait encapsulée dans Brooklyn et le destin des humains y habitant), le racisme n'est pas un enjeu : il faut passer à autre chose, se dit-il. Parler sans arrêt du racisme lui donne du crédit, mais la réalité de son statut de dominant le rappelle à l'ordre : il réfléchit ainsi simplement parce qu'il en a la possibilité. Ce n'est qu'en tant que blanc qu'il peut avoir une telle vision de la vie et de l'art. Son amoureuse Ida Scott, la sœur de son meilleur ami suicidé, n'hésite pas à le lui rappeler :

He was silent for a moment. Then, "You're never going to forgive me, are you? for your brother's death."

Then she, too, was silent. He said, "I loved your brother, too, Ida. You don't believe that, I know, but I did. But he was just a man, baby. He wasn't a saint."

"I never said he was a saint. But I'm black, too, and I know how white people treat black boys and girls. They think you're something for them to wipe their pricks on."

He saw the lights of the movie theater three blocks down the Avenue. The summer streets were full. His throat closed and his eyes began to burn.

"After all this time we've been together," he said, at last, "you still think that?"

"Our being together doesn't change the world, Vivaldo."

"It does," he said, "for me."

"That," she said, "is because you're white"¹²⁶.

¹²⁵ Edmund Spevack, « Racial Conflict and Multiculturalism : Bernard Malamud's *The Tenants* ». *MELUS*, vol. 22, no. 3, automne 1997, p. 33.

Cette impossibilité, voire cette *interdiction*, de comprendre la psychologie (l'âme, aurait dit Du Bois) de l'autre afin de la traiter en fiction reste un thème envahissant dans les deux romans et rappelle fortement la trame et le sujet de *Nigger Heaven*, où Byron Kasson se faisait dire par sa fiancée Mary, lectrice attentionnée, que son ambition d'écrire sur des personnages blancs était vouée à l'échec. Bien sûr, Carl Van Vechten, en illustrant ainsi le fossé grandissant créé par les tensions raciales, insistait par le fait même sur l'importance de le franchir, tout en assumant les conséquences et en sachant qu'il froisserait des sensibilités. James Baldwin et Bernard Malamud agissent de façon similaire en décidant sciemment de rapprocher ces mêmes sensibilités et de les obliger à se rencontrer, malgré la crainte d'être incompris ou, pire, d'être accusé de mépris. C'est pourtant dans le regard de l'autre qu'on parvient parfois à se voir adéquatement, ils le savent très bien, et c'est dans la *projection* qu'ils envisagent respectivement leur portrait de romancier.

Jusqu'à un certain point, il est possible de voir dans le roman de Baldwin cet *exploit* irréalisable que Byron Kasson a voulu accomplir, en couchant sur le papier de manière sensible, sans préjugés, les relations amoureuses interraciales d'un frère et une sœur. Sa seule idée littéraire sérieuse est néanmoins critiquée par sa fiancée et il ne la réalisera jamais :

It isn't the story that counts; it's the treatment... Mary was speaking very softly... Of course, you'll understand the psychology of the intelligent coloured man, but as you have related the story, he would be one of the least important characters. In a way, too, I suppose you'd get the coloured woman's point of view, but that's more difficult. I don't think you'd understand the motives of the white characters at all. You know it won't be so easy to explain the white girl's attitude, that is, so that her actions will seem credible to readers¹²⁷.

En somme, même Mary, grande lectrice, bibliothécaire de profession, voulant simplement encourager le talent de son amant, est sceptique quant au sujet choisi, soulignant l'importance du « traitement » alors que la nouvelle n'est même pas écrite. Elle n'est pas la seule. On répète à Byron *ad nauseam* que c'est une entreprise absurde et hors de sa portée et qu'il vaut mieux pour lui se concentrer sur ce qu'il *connaît* : la dépravation des mœurs à Harlem,

¹²⁶ James Baldwin, *Another Country*. New York, Vintage, 1993 [1962], p. 324.

¹²⁷ Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*. *Op. cit.*, p. 204.

l'exotisme de la vie urbaine des « darkies » partis du sud de Jim Crow, etc. Kasson, en tant qu'écrivain, aurait voulu dépasser son statut social et s'inscrire dans une tradition noble, qu'il croit naïvement incolore, mais, de la même manière que Jesse Robinson plus tard, il est puni pour sa prétention, se transformant littéralement en ce monstre pulsionnel : l'assassin en puissance qu'il incarne aux yeux des autres.

Ce que Kasson n'arrive jamais à concrétiser, en se perdant dans le sexe et la folie, Baldwin l'a fait, après dix ans de travail laborieux. Racontant les histoires d'amour interracialisées compliquées de Rufus et d'Ida Scott, *Another Country* devient en quelque sorte la réalisation tardive de cette ambition jugée prétentieuse que le romancier noir a fini par dominer : il s'arroge le droit de s'exprimer sur l'expérience blanche et de rendre un jugement équivoque, certes, mais cinglant.

Il n'y a pas d'écrivain noir dans *Another Country*. C'est un geste significatif pour James Baldwin d'avoir créé deux romanciers blancs très éloignés au demeurant des préoccupations qui l'occupaient lui, en tant qu'auteur. Vivaldo Moore et Richard Silenski sont fils d'immigrants (italiens et polonais), certes, mais s'identifient à une certaine tradition artistique occidentale démarquant le message social et l'art véridique pour éviter que les contingences de l'un empiètent sur la pérennité de l'autre. Comme le Harry Lesser de *The Tenants*, Vivaldo et Richard doivent réussir à *sortir* du monde réel s'ils veulent pouvoir en parler de façon éloquente et, surtout, non univoque. Le roman, dans leur esprit, représente le summum de l'art occidental, en ce qu'il s'interroge sur le monde, comme la philosophie, mais ne s'érige pas en système de pensée. Le roman, ils le savent, est irréductible à un message et ne donne aucune réponse claire, c'est pourquoi ils doivent, en tant qu'artistes, s'exclure du réel pour mieux l'*imaginer* par la seule force de leur plume.

Ces trois portraits d'écrivains représentent bien sûr une certaine catégorie de romanciers américains tels qu'ils se sont multipliés à partir des années cinquante, sérieux, studieux et complètement dédiés à leur production romanesque. Des auteurs dont on n'a plus besoin d'expliquer les manies et les comportements, se ressemblant beaucoup, à quelques variantes près, comme nous le verrons. Partie intégrante du paysage, l'Amérique leur donne maintenant l'opportunité de passer leur vie à écrire et à composer des opus : on les prend au sérieux et ils

font partie d'un circuit éditorial et médiatique fonctionnant à plein régime. Ils ont maintenant des agents littéraires veillant (bien ou mal) à leurs intérêts pécuniaires; la vente des droits d'adaptation de leurs livres au cinéma ou en format poche leur permet de vivre confortablement et de s'installer en banlieue. Qu'ils soient populaires ou modernistes, on leur octroie des bourses d'écriture généreuses, ils compétitionnent pour de prestigieux prix littéraires, on écrit des livres sur eux, biographies personnelles et essais collectifs. Ils ne sont pas nécessairement *désengagés* de la collectivité, puisque leurs romans décrivent la dure réalité de la vie aux États-Unis, mais ils ne sauraient en aucun cas négliger les enjeux littéraires et formels qui doivent régir la création et présider à l'effort, aussi oblique soit-il, de *dire* ce monde auquel ils appartiennent tout en s'en retirant volontairement. Leur vie personnelle et leur œuvre littéraire sont deux choses distinctes qu'il ne faut pas confondre, et même s'ils tentent d'agir en époux et pères responsables, les demandes de l'art passent souvent en premier.

Ainsi Richard Silenski s'enferme-t-il dans son bureau, porte close, pour ne pas être dérangé par les enfants et la frustration de plus en plus bruyante de sa femme. Ainsi Vivaldo Moore, privé d'empathie par une soudaine envie d'écrire aimerait-il pouvoir retourner à ces êtres imaginaires inventés par lui (tellement plus *intéressants*, comme le disait Gertrude Johnson) : « Vivaldo yawned and felt guilty. He was tired – tired of Rufus' story, tired of the strain of attending, tired of friendship. He wanted to go home and lock his door and sleep. He was tired of the problems of real people. He wanted to get back to the people he was inventing, whose troubles he could bear¹²⁸. »

Peu importe leur niveau de popularité ou de reconnaissance artistique, ces romanciers aguerris ont acquis le droit de croire à la puissance de la fiction d'éclairer la vie de leurs lecteurs (à défaut d'éclairer la leur). Ils parlent dorénavant de leur *ambition artistique* comme s'il s'agissait de quelque chose qui va de soi. Écrire des romans est un métier doublé d'un état, une tâche exercée avec passion et rigueur. En ce sens, Richard et Vivaldo, comme Harry, viennent de la même école, celle d'Henry James et de William Faulkner, ayant permis à la

¹²⁸ James Baldwin, *Another Country*. *Op. cit.*, p. 71.

littérature américaine d'occuper une place importante au sein de la littérature mondiale grâce à une revendication de la fiction comme mode d'expression suprême et à la valorisation d'une éthique de travail rappelant l'orfèvrerie, plaçant la composition du livre au sommet des priorités. Le livre toujours en chantier, « the book », pour Harry Lesser, revêt une grande valeur à leurs yeux, et ils n'ont pas de difficulté à affirmer ouvertement qu'ils sont *au travail*, malgré leur apparente oisiveté.

Malamud pousse à l'extrême cette conception avec le protagoniste de *The Tenants*. Même si son roman en devenir décrit l'amour, la haine, la violence, le chaos, la révolution et autres grands thèmes d'une humanité perturbée, Harry Lesser aime le calme et l'ordre : la moindre distraction est à proscrire. Même si la ville s'écroule littéralement autour de lui, détruite par les bulldozers et la violence endémique, il s'accroche à sa vision. Prisonnier de sa propre tour d'habitation qu'il refuse de quitter tant que son opus ne sera pas terminé, il souffre avec et pour son livre : « Lesser is a man of habit, order, steady disciplined work. Habit and order fill the pages one by one. Inspiration is habit, order; ideas growing, formulated, formed. He is determined to finish his book where it was begun, created its history, still lives¹²⁹. » Lesser, bien sûr, est une sorte de romancier hypertrophié n'ayant plus toute sa tête : il est devenu, littéralement, « the writer », celui pour qui écrire et vivre ne font plus qu'un.

Dans *Another Country*, le mariage de Richard et de Cass est sur le point de s'effondrer à mesure qu'il s'enfonce dans l'écriture : d'abord celle de son premier roman (puis dans le maelstrom mondain de la publication et de la réception), et ensuite celle d'un deuxième livre qui devra être encore meilleur. Malgré les nombreux signes de déliquescence de sa vie conjugale, rien ne lui fera changer ses habitudes : l'écriture est prioritaire.

Au bout du compte, la différence entre ces nombreux romanciers fictifs sérieux et dévoués à leur art, ayant une grande résonance dans la réalité du champ littéraire américain de l'époque, se situe sur le plan de la qualité littéraire et de la compétition instaurée entre eux par cette dernière : loin d'être en parfaite symbiose les uns avec les autres, ils souffrent

¹²⁹ Bernard Malamud, *The Tenants*. *Op. cit.*, p. 183.

amèrement du bonheur de leurs collègues et ont de la difficulté à reconnaître les mérites chez l'autre. À titre d'exemple, la dynamique entre Vivaldo Moore et Richard Silenski est d'abord celle de maître à élève, alors que ce dernier exerce une influence sur la pensée de Vivaldo, ayant participé à sa formation. Il a reconnu le talent d'écrivain de Vivaldo et lui a prodigué ses premiers encouragements. Vivaldo admire Richard, mais il apprend quand même avec anxiété la publication prochaine du roman de son ancien professeur. Alors que de son côté l'inspiration faisait défaut, son mentor Richard est enfin parvenu à mettre un point final à son manuscrit. Vivaldo a de la difficulté à accepter la bonne nouvelle et il appréhende déjà sa lecture, sachant qu'il sera déçu. Jugeant le roman avant de l'avoir lu, sa jalousie se transforme instantanément en opinion esthétique vertueuse. Richard a beau répéter humblement qu'il n'a jamais voulu écrire un chef-d'œuvre, qu'il s'agit un effort commercial n'appartenant pas à la même catégorie que l'œuvre de Dostoïevski, Vivaldo n'arrive pas à se réjouir pour son ami. Prétendant à haute voix qu'il respecte l'entreprise, son jugement reste extrêmement sévère :

"You didn't really like my book much, did you?"

[...]

He felt tears springing to his eyes. "Richard, we talked about the book and I told you what I thought, I told you that it was a brilliant idea and wonderfully organized and beautifully written and —" He stopped. He had not liked the book. He could not take it seriously. It was an able, intelligent, mildly perceptive *tour de force* and it would never mean anything to anyone. In the place in Vivaldo's mind in which books lived, whether they were great, mangled, mutilated, or mad, Richard's book did not exist. There was nothing he could do about it¹³⁰.

Ce jugement est celui du jeune romancier n'ayant pas encore réussi à publier, imbu de lui-même et de son propre génie débordant et incompris, que Richard ne peut plus être, maintenant que son livre se révèle un succès commercial. En conséquence, Vivaldo a du mal à écrire parce qu'il ne veut pas finir comme Richard. Ce dernier a vendu son art aux intérêts d'un marché du livre gourmand qui carbure au divertissement; traître à cette littérature ambitieuse dont il se faisait le défenseur quand il enseignait à Vivaldo, il a écrit un roman

¹³⁰ James Baldwin, *Another Country*. *Op. cit.*, p. 157.

dont l'unique fonction est de captiver l'audience tout en étant *assez bien écrit*, condamné par la critique sérieuse.

Richard Silenski, quand il se retrouve avec Vivaldo, prend conscience de ce qu'il a perdu. Aux yeux de son ancien élève, il symbolise la rupture entre l'art sérieux et le divertissement (ce que les Américains appellent le « lowbrow » et le « highbrow » dans le domaine de la culture), mais par son succès il représente aussi parfaitement l'évolution du milieu littéraire au cours des deux dernières générations, alors qu'être « auteur » est désormais une réalité économique autant qu'artistique. Pour Richard, se faire traiter de « vendu » a des conséquences. À la rigueur, il accepte d'être catégorisé ainsi par un collègue et un ami (chez qui il flaire une jalousie mesquine), mais lorsque sa femme Cass commence à se désintéresser de lui et à s'éloigner, par déception, il n'en peut plus de l'hypocrisie et explose de colère. Ingrate, Cass ne comprend pas les sacrifices qu'il a dû faire pour rester un mari et un père responsable. Elle méprise Richard et le succès de son livre et préfère ces « struggling geniuses » pathétiques comme Vivaldo n'ayant aucune responsabilité domestique et pouvant se permettre de crever de faim dans des logis insalubres de Greenwich Village.

Richard's eyes turned as dark as deep water. "Cass doesn't like writers," he said, lightly, to Eric, "not if they make a living at it, anyway. She thinks writers should never cease starving and whoring around, like our good friend, Vivaldo. That's fine, boy, that's really being responsible and artistic. But all the rest of us, trying to love a woman and raise a family and make some loot – we're whores"¹³¹.

« We're whores ». Pour les gens comme elle, nous ne sommes que des prostitués, affirme Richard. Il est intéressant, d'un point de vue purement socio-économique, de l'entendre ajouter « all the rest of us », désignant ces écrivains professionnels, sérieux comme lui, ayant troqué leur intégrité presque pharisaïque afin de subvenir aux besoins de leur famille en continuant à exercer un métier leur plaisant et par lequel ils se définissent. Ils sont de plus en plus nombreux, en effet, à vivre de leur art et Richard Silenski, avec son premier livre bien accueilli, ses rencontres avec des producteurs d'Hollywood, ses problèmes

¹³¹ *Ibid.*, p. 245.

d'alcool, son éthique de travail, devient l'exemple typique de ces romanciers américains décrits par Malcolm Cowley dans *The Literary Situation*. Ce sont des hommes ordinaires, des citoyens comme les autres, croulant sous les factures et les obligations familiales. Fumeurs de pipe plus que de marijuana, ils s'éloignent de l'image d'aventurier à la Jack Kerouac (ou son alter ego Sal Paradise), dernier représentant, presque anachronique, d'une bohème cherchant à survivre, perdue dans l'océan de la classe moyenne et de la famille conventionnelle.

Dans « A Natural History of the American Writer », Cowley proposait une série d'observations sur le statut et les fonctions de l'écrivain ayant beaucoup participé à l'image que l'on s'en fait de nos jours, oscillant entre le rebelle irresponsable et le bon père de famille banlieusard. Cette « histoire naturelle », rédigée par Cowley du haut de son expérience du milieu littéraire, comme journaliste, éditeur et auteur, vaut la peine d'être citée ici longuement, ne serait-ce que pour savourer l'éloquence avec laquelle Cowley brosse le portrait de ses hommes d'honneur ayant, comme Richard Silenski, aidé à former la littérature américaine et à la rendre présentable. Le passage du général au particulier, chez Cowley, se lit comme un roman :

Let us picture the working day of a somewhat younger and more typical writer; he might be forty years old and he lives in the country with his wife. The day is one of those when he is starting work on a "piece" – which is anything short intended for magazine publication – or on a new chapter of a longer work. After sitting for half an hour over a second cup of breakfast coffee he goes upstairs to his study. There he takes the typewriter out of its case, puts in a sheet of paper, and writes a first sentence that he has been thinking about all week. But the next sentence isn't clear in his mind and he starts pacing from window to window like a caged animal. He is tempted to escape to the garden, which is getting weedy; perhaps he could think more clearly with a hoe in his hand. Resisting the temptation, he suddenly thinks of another sentence. He is at the typewriter when he hears the telephone ring and hope the call is for his wife, who answers it – but no, New York is calling person-to-person for the writer. New York turns out to be a buzz of confused conversation, a wait, and then a clear voice saying, "I'm sorry, Miss Maybank has stepped out of the office. We'll have to call you back."

His wife drives off to the village to do the shopping. Watching her go, but not really seeing her, the writer thinks of another sentence and rushes upstairs to set it down. He reads over what he has written, tears the sheet out of the typewriter, and does a revised version of the three sentences; then he goes back to pacing from window to window. He wonders who Miss Maybank is and what she wants him to do. The telephone rings and he goes downstairs, calling out to the empty house, "I'll

take it, dear." It is somebody from the school board with a question for his wife. He says, "Just a minute, I'll call her," then remembers that she is in the village. He goes to the kitchen, finds that there is some cold coffee in a pot, and puts it on a burner. The telephone rings again and this time, after another wait, Miss Maybank introduces herself. She is a fact-checker for a magazine and wants to know the source of a quotation that he has used in a forthcoming article. He runs upstairs, goes through his papers, and finds the quotation. Miss Maybank starts to thank him at length, but there is an acrid smell from the kitchen and he has to hang up; the coffee has boiled over. While he is cleaning the stove his wife appears with an armful of groceries, and they get into an argument about the mess he always makes. He goes upstairs, still muttering, and finds that he can write another sentence, but it will be the last that morning¹³².

Aussi délicieuse (et précise jusqu'aux moindres détails) soit la lecture sociologique de Cowley, qui reprocherait à Vivaldo de ne pas vouloir devenir ce « typical writer » et d'aspirer à une vie plus excitante? Ironiquement, quoique Vivaldo dénigre la production littéraire de Richard pour des raisons d'intégrité esthétique, il est lui-même considéré comme un homme ayant fait un choix raisonnable pour sa carrière. En effet, dans une scène mémorable du roman de Baldwin, Vivaldo, végétant dans un bar après une dispute avec son amoureuse, fait la rencontre d'un poète new-yorkais dont il connaît bien l'œuvre. En se levant pour lui signifier son admiration, Vivaldo se présente en tant que romancier et se voit répondre : « "Clever bastard that you were, to choose a field which *may* allow you to pay at least a modest rent"¹³³." »

D'une certaine manière, la tour d'ivoire dans laquelle s'est installée Vivaldo pour écrire ne lui permet pas de se barricader autant qu'il voudrait le croire, et il est constamment forcé d'en sortir pour affronter les réalités de l'existence. Comme cet artiste-héros hésitant décrit

¹³² Malcolm Cowley, « A Natural History, Still Continued », *The Literary Situation*. *Op. cit.*, p. 186-187.

¹³³ James Baldwin, *Another Country*. *Op. cit.*, p. 303. Pour utiliser la terminologie de Bourdieu, on constate dans un passage comme celui-ci qu'à l'intérieur du champ littéraire américain constitué, à une époque où la poésie d'avant-garde et le roman moderne se disputent la légitimité institutionnelle comme forme absolue de la distinction littéraire, la frontière entre la sphère de production restreinte et la sphère de grande production est perméable et mouvante. En effet, Vivaldo possède *plus* de capital symbolique que Richard avec son roman « middlebrow », mais *moins* que ce poète représentant une posture oppositionnelle plus forte en regard de la marchandisation de l'écrivain. Vivaldo passe donc en quelques lignes de *juge* à *jugé*, par ce poète qui représente une posture encore plus intransigeante que la sienne.

par Maurice Beebe, il oscille constamment entre l'écriture et la vie, prenant pleinement conscience que le « champ » (« field ») choisi, celui du roman, l'empêche de faire la part des choses entre les deux, puisque la première se nourrit de la seconde. Il y aura toujours, d'une part, la (con)fusion entre la réalité et la fiction et, d'autre part, l'inadéquation entre le vécu et ce qu'il pourra en soutirer comme matière littéraire. Ainsi Vivaldo voudra-t-il s'exiler du monde mais restera attiré par lui, car la fiction n'a de sens que si elle s'y rattache, soit à travers les personnages et leur psychologie, soit à travers la description de situations mondaines. Comme l'écrit Beebe, « Quest for self is the dominant theme of the artist-novel, and because the self is almost always in conflict with society, a closely related theme is the opposition of art to life. The artist-as-hero is usually therefore the artist-as-exile¹³⁴. » Vivaldo prend conscience peu à peu que la fiction, aussi expérimentale soit-elle, n'est qu'un jeu sur l'illusion de la réalité, s'appuyant sur cette dernière pour se développer et capter l'attention et l'empathie du lecteur. Paradoxalement, pour cette raison même le romancier s'exile en lui-même et se retire du monde afin d'évaluer la portée des situations (qu'elles soient tragiques, comiques ou ironiques) qu'il observe ou qu'il est en train de vivre.

À la fin d'*Another Country*, on assiste à la transformation de Vivaldo en cet « écrivain typique » cher à Cowley (prisonnier entre sa cafetière et son téléphone) au moment où, sur le point de rompre sa relation tumultueuse avec Ida, il se projette en homme vertueux prêt à accepter stoïquement la souffrance émotionnelle causée par cette rupture parce qu'elle permet à son imagination de se remettre en marche, réglant son blocage créatif. Dans la pièce où il se trouve, autour de lui le monde devient si *réel* qu'il a une révélation par rapport à son roman, une sorte d'épiphanie esthétique. Grâce à cet événement triste survenant dans sa vie, il pourra se remettre à l'écriture. Voilà ce qui importe, en vérité, pour un romancier : savoir se servir du réel pour le décrire et non s'enfoncer dans des abstractions vaseuses. La libération de Vivaldo, passant du statut d'amoureux éconduit à celui d'écrivain s'observant vivre son malheur, d'une ambigüité profonde, est rendue avec finesse par la plume de Baldwin :

The coffee pot, now beginning to growl, was real, and the blue fire beneath it and the pork chops in the pan, and the milk which seemed to be turning sour in his

¹³⁴ Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts*. *Op. cit.*, p. 6.

belly. The coffee cups, as he thoughtfully washed them, were real, and the water which ran into them, over his heavy, long hands. Sugar and milk were real, and he set them on the table, another reality, and cigarettes were real, and he lit one. Smoke poured from his nostrils and a detail that he needed for his novel, which he had been searching for for months, fell, neatly and vividly, like the tumblers of a lock, into place in his mind. It seemed impossible that he should not have thought of it before : it illuminated, justified, clarified everything. He would work on it later tonight; he thought that perhaps he should make a note of it now; he started toward his work table. The telephone rang¹³⁵.

De son côté, Harry Lesser, protagoniste de *The Tenants*, sait de quoi souffrent Richard Silenski et ces romanciers ayant connu le succès avec des livres « malhonnêtes » ou « lâches ». Son deuxième roman était de ceux-là : une honte littéraire lui ayant pourtant permis de survivre ces dix dernières années, grâce à la vente des droits d'adaptation au cinéma. Aujourd'hui, dernier locataire d'un immeuble de Manhattan que son propriétaire, Levenspiel, voudrait bien raser, il ne fera pas la même erreur. Dédié à la fine tâche (presque infinie) de ciseler le texte, il écrit un roman mettant en scène un romancier un peu semblable à lui s'interrogeant sur l'amour. « The idea is to stay a writer. At twenty-four and twenty-seven I published my first and second novels, the first good, the next bad, the first a critical success that couldn't outsell its small advance, the bad by good fortune bought by the movies and kept me modestly at work – enough to live on. My deepest desire is to make my third my best¹³⁶. » Angoissé, il craint d'avoir été oublié par le public, après neuf ans et demi passés à écrire ce fameux troisième livre, mais le jeu en vaut la chandelle. Son agent communique à peine avec lui, se contentant d'une courte note aux six mois : « Are you there? », et Lesser de répondre, confiant en ses capacités : « I don't know where's there but here I am writing¹³⁷. »

Maurice Beebe aurait probablement aimé pouvoir inclure *The Tenants* dans son corpus d'étude, lorsqu'il a rédigé *Ivory Towers and Sacred Founts*, en 1964, mais le roman de Malamud est paru seulement sept ans plus tard. Véritable festin, délire jubilatoire pour quiconque s'intéresse à la représentation fictive du romancier, *The Tenants* s'éloigne du réalisme tragique de Baldwin pour aller, dirait-on, à l'essentiel. En effet, le personnage de

¹³⁵ James Baldwin, *Another Country*. *Op. cit.*, p. 427-428.

¹³⁶ Bernard Malamud, *The Tenants*. *Op. cit.*, p. 8.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 9.

Lesser est moins un individu qu'une fonction sociale très bien définie que Malamud s'amuse à déconstruire. Identifié comme le « writer », Lesser est construit par le texte comme une caricature, la représentation exagérée d'une représentation : le summum d'une certaine idée du créateur en homme intègre n'ayant d'autre but que de composer son opus, l'attention fixée sur sa machine à écrire. Rien d'autre n'a d'importance, ni le bonheur des uns, ni le malheur des autres.

Sa tour d'ivoire, qu'il croit imprenable, symbolisée par cet immeuble résistant à la démolition *à cause de lui*, autour duquel les vieilles tours tombent et sont remplacées par des habitations modernes, est celle d'une tradition quasi moribonde en ces années d'expérimentations et de conflits sociaux, mais à laquelle il se dédie corps et âme. Lesser appartient à cette tradition ayant mis du temps à s'installer aux États-Unis, d'un roman responsable, intelligent et sérieux, socialement significatif, noble dans son style et, surtout, plurivoque, puisqu'un roman qu'on peut expliquer est un roman mort. Il écrit pour *transmettre* la complexité de l'existence et non pour *expliquer* cette dernière. Sa plume sera *morale* mais pas *moralisatrice* et son travail d'orfèvre sur la prose impliquera un mélange bien dosé d'artisanat (« work ») et d'imagination pure (« art »). Comme ses maîtres à penser anglo-saxons Thackeray, Coleridge, Shakespeare et Keats, il révère la littérature, pour et en elle-même, et n'hésite pas à les citer afin de savourer leur sagesse et la partager :

Lesser read aloud a passage he had written in a notebook : "I am convinced more and more day by day that fine writing is next to fine doing the top thing in the world."

"Who said that?"

"John Keats, the poet."

"Fine dude."

"And here's something from Coleridge : 'Nothing can permanently please which does not contain in itself the reason why it is so and not otherwise.'"

"Copy that down for me, man¹³⁸."

Dans ce passage, l'interlocuteur de Lesser est l'écrivain Willie Spearmint, « the black », qu'il a réussi à convaincre momentanément de l'importance de la fusion entre la forme et le fond, d'un art dont le contenant serait la métonymie parfaite du contenu, comme le suggère la citation de Coleridge. Lesser a lu avec attention le manuscrit de Spearmint et lui prodigue des conseils. Conseils judicieux, appréciés pour un temps, jusqu'à ce que Willie se rebelle et juge cette vision de l'écriture comme une forme sophistiquée de contrôle et de paternalisme de la part de la société blanche. Ce que Lesser considère comme de la paresse, un refus de prendre au sérieux les exigences de l'art, Willie s'en fait une fierté et un symbole de son identité. La différence fondamentale entre le « black » et le « white » se vit jusque dans l'écriture, dans la façon d'aborder la fiction, et l'art noir ne sera jamais comme l'art blanc. Willie ira même jusqu'à décréter que la forme et lui ne font qu'un, car il *est* sa propre forme : « "Art can kiss my juicy ass. You want to know what's really art? I am art. Willie Spearmint, *black man*. My form is myself¹³⁹." »

Débordant d'intérêt pour la discipline de l'écrivain, pour les livres et ce qu'ils peuvent apporter à l'humanité, traversé par une tension électrique entre des idéologies irréconciliables menaçant constamment de faire imploser la narration par des courts-circuits formels¹⁴⁰, le roman de Malamud arrive, selon Aleksandar Hemon, à un moment-clé de l'histoire littéraire américaine. Il met en lumière, par le truchement de la confrontation idéologique, raciale et esthétique entre Harry Lesser et Willie Spearmint, un profond malaise quant à sa propre position face à l'avenir du roman et de la littérature en général : « *The Tenants* marks a turning point [...]: the beginning of the rise of identity politics and the related loss of confidence in the possibility of "pure art." Malamud's greatness lies in the fact that he is

¹³⁸ *Ibid.*, p. 105-106.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁰ Par exemple, Malamud écrit plus d'une fois « End of novel », ou simplement « The end », à la fin d'un paragraphe ou d'un chapitre, illustrant à la fois l'ironie de sa position d'auteur en contrôle et une impossibilité de synthétiser la problématique idéologique du texte.

simultaneously capable of lamenting the end of pure "humanist" art and of recognizing the inevitability of the social transformations that have made it untenable¹⁴¹. »

Harry, face à Willie, perd ses moyens et n'arrive pas à convaincre son interlocuteur, ce qui le fait douter de lui-même. Malgré son éloquence, ses arguments ne parviennent pas à convaincre, et Willie par sa seule présence lui impose une perspective nouvelle sur les buts et les enjeux de l'écriture qu'il avait jusqu'alors rejetés du revers de la main. L'homme noir colérique se dressant devant lui a décidé de dédier le fruit de son labeur acharné à la « Black Freedom » : ce sera l'œuvre de protestation d'un génie qui, en libérant les mentalités, raflera le prix Nobel et engrangera d'énormes droits d'auteur, comme il le prétend. En fait, la rage de Willie n'est surpassée que par son enthousiasme et sa confiance en lui, ce qui impressionne profondément Lesser. Il a envie de réformer cet être indomptable et de lui ouvrir les yeux sur l'infinie beauté de l'art.

Selon Lesser, nous sommes des membres de l'espèce humaine et si Willie est un artiste, il ne peut pas être un « nègre », les deux sont simplement incompatibles¹⁴². Mais pour Willie, l'espèce humaine n'existe pas autrement que comme un ensemble hétéroclite d'intérêts contradictoires en lutte pour prendre le pouvoir, et il ne fait pas de doute dans son esprit que le temps est venu pour les Noirs de se venger de l'oppression subie durant des siècles. Ainsi, non seulement Lesser est-il un blanc tentant de lui faire la leçon, mais il est aussi un sale juif, symbole vivant de ces petits commerçants et propriétaires d'immeubles installés à Harlem. Son racisme antiblanc et son antisémitisme ne sont pas masqués, et il ne se gêne pas pour attaquer Lesser dans son identité même : « None of that crap on me, Lesser, you Jew bastard, we tired of you fuckn us over¹⁴³. »

Pour Willie et Harry opposés ainsi, il n'existe aucune rédemption, puisqu'au lieu d'arriver à une forme de compréhension mutuelle, le premier se renfermera de plus en plus dans son radicalisme racial tandis que le second tentera de lui voler sa fiancée, une jeune

¹⁴¹ Aleksandar Hemon, « Introduction », dans *ibid.*, p. xi.

¹⁴² « If you're an artist you can't be a nigger, Willie. » [*Ibid.*, p., 51]

¹⁴³ *Ibid.*, p. 51.

actrice blanche nommée Irene. Et si aucun des deux écrivains fictifs n'arrive à se mettre dans la peau de l'autre, c'est pourtant ce que Malamud lui-même fait en écrivant *The Tenants* qui, refusant de se clore sur une résolution de conflit, s'éloigne totalement de ce que Lesser cherche depuis des années : offrir à son roman la fin méritée, parfaite. Néanmoins, *The Tenants* n'est pas tant un désaveu de l'art romanesque à la Lesser qu'une tentative d'en explorer les limites floues et les angles morts. Malamud, en plongeant dans l'animosité de Willie, sa fierté afro-américaine mêlée de rage meurtrière, affirme simultanément la pertinence d'extérioriser ces sentiments dans une Amérique à feu et à sang où les émeutes raciales se multiplient et l'impossibilité de les interioriser en une synthèse satisfaisante.

En pénétrant ainsi dans l'intériorité de l'autre, Malamud demeure conscient des dangers que cela implique. Comme Carl Van Vechten avant lui, il le fait avec un respect teinté d'une condescendance difficile à ne pas détecter ici et là dans la caricature parfois grotesque du personnage de Willie¹⁴⁴. On le lui a reproché à la sortie du livre. Mais n'oublions pas que Lesser aussi est une caricature grotesque, minutieusement travaillée jusque dans ses moindres détails, et que la prose de Malamud se fait métaphorique dans plusieurs passages, alors que « the black » et « the writer » s'engagent dans une spirale de violence irréfrénable. Malamud explore la différence, l'irréconciliable, le mélange de bonne foi et de mauvaise foi animant les échanges entre les hommes et minant les efforts de sincérité. L'hypocrisie (ou l'aveuglement volontaire) que le fait d'écrire sur « les hommes » en général implique et l'incapacité de *dire* l'expérience de l'autre en même temps. Quand Lesser, l'homme du monde, le grand écrivain postracial, l'artiste américain ouvert d'esprit, descendant en droite ligne d'Henry James et d'Ernest Hemingway, met un disque de Bessie Smith, Spearmint lui demande ce qu'il lui trouve.

"What's this girl to you?"

¹⁴⁴ Non seulement Willie est-il un personnage caricatural, mais il ne correspond pas non plus au portrait de la majorité des artistes noirs représentés dans les romans d'écrivains, comme on a pu le constater chez Carl Van Vechten ou chez Chester Himes, où Jesse Robinson est un artiste engagé, certes, mais qui ressent la même pression artistique que Harry Lesser, celle d'écrire une grande œuvre d'art universelle, pression à laquelle s'ajoute la frustration d'être « obligé » par la société blanche d'écrire de la fiction de protestation. Cette double-contrainte de l'écriture universelle face aux contingences du racisme est un des thèmes récurrents du portrait de l'écrivain afro-américain.

"She's real, she talks to me."

"Talking ain't telling."

Lesser wouldn't argue.

"Are you an expert of black experience?" Willie slyly asked.

"I am an expert of writing."

"I hate all that shit when whites tell you about black"¹⁴⁵."

Encapsulé dans ces courtes lignes de dialogue se trouve l'ensemble des enjeux du roman de Malamud, ainsi que d'une grande part de la fiction américaine de l'après-guerre, déchirée entre le désir d'incarner une pure aventure littéraire et l'obligation d'être une arme de combat dirigée contre les pouvoirs établis. C'est le mérite de Malamud d'être parvenu à trouver une forme inédite à même d'illustrer ce conflit interne en refusant catégoriquement de le résoudre : l'auteur, en définitive, quitte son roman, abandonne littéralement l'immeuble en décomposition que constitue sa trame narrative à ses deux écrivains en guerre, afin de laisser la place à une prière répétitive (le mot « mercy » imprimé plus d'une centaine de fois) lancée dans le vide par Levenspiel, le propriétaire mourant. Cette absence d'une fin clairement énoncée peut sembler une des failles du livre pour certains, mais en fait elle est sa plus grande force. Dans ce refus du point final, *The Tenants* parvient à réconcilier la colère engagée de Willie et l'intégrité artistique de Harry.

4.19 SUCCÈS ET OSTRACISME

Dans les romans qui ont retenu mon attention depuis le début de cette thèse, bien des héros-écrivains meurent jeunes, peu après le début de leur carrière. Écrasés par le succès ou la pression de circonstances extérieures, ils ne survivent pas à leur ambition initiale. Ce ne sont pas des morts banales. La chaise électrique attend Jesse Robinson qui s'est improvisé meurtrier; Harry Lesser et Willie Spearmint fusionnent presque en se tuant l'un l'autre à

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

coups de hache; Martin Eden se suicide par noyade. Quand il est question du romancier fictif, on parle souvent d'alter ego, mais les auteurs de ces romans où l'écrivain meure tôt ont vécu assez longuement, et même si leur vie n'a pas toujours été facile, ils ont survécu personnellement à cette pression meurtrière décrite dans leurs fictions. Outre l'aspect anecdotique de cette constatation, il est intéressant de noter cette propension des romanciers américains à *tuer* leur écrivain fictif, quels que soient sa position ou son statut dans le milieu littéraire, manière graphique de mettre en scène la désillusion souvent associée à une carrière dans le domaine.

Il existe évidemment des exceptions à cette règle. Les deux auteurs réels décédés relativement jeunes apparaissant ici sont Thomas Wolfe et Grace Metalious, respectivement à trente-sept et trente-neuf ans d'une tuberculose foudroyante et d'une cirrhose. Ironiquement, l'un et l'autre ont mis en scène des écrivains partageant des expériences et des angoisses similaires, mais ne semblant pas sur le point de quitter ce monde pour autant. Le George Webber de Wolfe, on s'en souviendra, malgré ses problèmes, revenait d'Europe rempli de foi en l'Amérique et des idées plein la tête afin de poursuivre son œuvre romanesque grandiose, et la jeune Allison MacKenzie, héroïne des romans *Peyton Place* et *Return to Peyton Place*, frôle la mort dans un accident de voiture mais commence sa convalescence plus décidée que jamais à continuer d'écrire.

Les deux écrivains sont intimement liés, quand on y pense, même si Wolfe n'aurait probablement pas beaucoup apprécié la comparaison : ils ont chacun publié un premier roman autobiographique ayant fait scandale se déroulant dans une petite ville semblable à la leur, et ont ensuite écrit un ouvrage jouant le rôle de suite retraçant les déboires d'un jeune écrivain composant avec la bigoterie des gens et la mauvaise foi des lecteurs, professionnels ou autres. Bien sûr, Thomas Wolfe est encore considéré dans certains cercles comme un grand écrivain, alors que Grace Metalious est maintenant presque totalement oubliée. Son succès était dû à l'odeur de scandale qui entourait son livre plus qu'à ses qualités littéraires intrinsèques. Le roman *Peyton Place*, publié en 1956, que personne ne lit plus aujourd'hui, et

qu'on peut trouver dans la section des romans sentimentaux de certaines bibliothèques, a pourtant été l'un des succès de vente les plus importants de l'histoire des États-Unis¹⁴⁶.

Wolfe avait intitulé son dernier roman *You Can't Go Home Again*, et plusieurs chapitres y étaient effectivement consacrés à l'impossible retour à la maison tenté en vain par George Webber. Croyant à tort être accueilli en héros, comme le grand écrivain qu'il était devenu, voilà qu'on l'ostracisait. Après la sortie d'un premier roman racontant la vie d'une petite ville du sud, peuplée de personnages dans lesquels certains se reconnaissaient (et reconnaissaient surtout des secrets inavouables de la communauté), Webber apprenait une des dures réalités de la vie de romancier. Il pouvait bien affirmer que le traitement des « faits » par le romancier n'avait pas d'importance, que la « vérité » du livre se trouvait ailleurs, on ne lui pardonnerait pas cette offense. Il est possible de lire *You Can't Go Home Again* comme une longue réponse de Wolfe aux désagréments vécus après la sortie de *Look Homeward, Angel*. Réponse dans laquelle il tentait de considérer les deux points de vue – le sien en tant que créateur et celui des habitants scandalisés de Asheville – dans l'optique de montrer la toute-puissance de la fiction, sa capacité à transcender les mesquineries de la vie quotidienne. C'était, jusqu'à un certain point, une douce vengeance : il s'agissait de montrer explicitement que le romancier se situait au-dessus de la mêlée.

Le destin littéraire et personnel de Grace Metalious est loin d'être identique à celui de Thomas Wolfe, mais il est difficile de ne pas les rapprocher, surtout en raison du rôle qu'ils se sont assigné en tant qu'écrivains et ce que leurs livres respectifs ont exprimé sur cette question à travers la figure d'un romancier malmené par le succès. Mère de famille anonyme du New Hampshire, soudainement catapultée à l'avant-scène littéraire new-yorkaise, Metalious n'a pas eu la préparation de Wolfe, lui qui avait étudié dans les meilleures écoles et avait pu se considérer très jeune comme une artiste devant accomplir son destin particulier. Au contraire, à dix-huit ans, peu après l'obtention de son diplôme secondaire, Metalious était mariée et mère de famille. Pour elle, se projeter en « grande romancière » ne signifiait pas la

¹⁴⁶ Pour un aperçu de la réception critique et commerciale de *Peyton Place*, voir Tammi J. Truax, « Revisiting *Peyton Place* ». *University of New Hampshire Magazine*, Hiver 2011 <<http://unhmagazine.unh.edu/w11/truax.html>> (page consultée le 17 juillet 2012).

même chose que pour un jeune homme éduqué comme Wolfe, et leurs livres ont été rédigés dans des circonstances (économiques, sociales, familiales) opposées. Pourtant, leur réaction au succès mêlé de scandale a été assez similaire, en définitive, et *Return to Peyton Place* se lit comme une variation sur le thème de la difficile célébrité qu'il est primordial de relire, afin d'avoir un point de vue différent sur certains des enjeux cruciaux du milieu littéraire américain de l'après-guerre et la façon dont les femmes tentant d'y participer y étaient traitées.

4.20 UNE CHAMBRE À SOI : *RETURN TO PEYTON PLACE* (1959)

Grace Metalious n'a jamais voulu écrire de suite à *Peyton Place* (1956), vendu à plus de trente-deux millions d'exemplaires, pour deux raisons : d'abord parce qu'elle était consciente d'avoir heurté la sensibilité de ses concitoyens de Gilmanton, New Hampshire, une ville où elle habitait encore; ensuite parce qu'elle ressentait le besoin de prouver à l'ensemble de ses lecteurs et de ses détracteurs qu'elle était une véritable écrivaine, et pas simplement la faiseuse de scandale et l'opportuniste que les médias décrivaient. Il lui fallait passer à autre chose et elle avait assez parlé de *Peyton Place*. C'était sans compter sur l'acharnement de son entourage littéraire (agent, éditeur, publiciste) et les contrats signés avec Hollywood, rapportant beaucoup d'argent, certes, mais aussi des obligations. Elle a finalement cédé et a écrit en quelques mois une « suite » aux aventures des protagonistes de son premier roman.

Return to Peyton Place n'est pas un grand livre, surtout si on le compare à la qualité du précédent, roman très travaillé ne méritant pas d'avoir été ainsi relégué aux oubliettes de l'histoire. Mal ficelé, sans réel fil conducteur, *Return* a été en partie réécrit par un auteur engagé par les producteurs hollywoodiens et n'est qu'un scénario romancé pour mousser la sortie éventuelle du film. On ne saura probablement jamais dans quelle mesure son écriture peut être attribuée ou non à Metalious elle-même, mais il est clair qu'elle a voulu tourner à son avantage une situation jugée profondément négative. Prisonnière d'un contrat la plaçant dans une position vulnérable, elle a voulu s'amuser un peu, ce qui apparaît dans son portrait venimeux d'un milieu littéraire et artistique en plein bouleversement. Comme l'écrit Ardis Cameron, spécialiste de l'œuvre de Metalious, dans l'introduction de la réédition préparée

par les presses de la Northeastern University, *Return to Peyton Place* mérite notre attention, ne serait-ce que pour des raisons extralittéraires liées à l'environnement éditorial dans lequel il a vu le jour, quelques années après l'immense succès de son prédécesseur :

Return was not a book Grace was proud to have written. But it is an enduring monument to an agency embodied in writing's social life. To reread *Return* is to enter in the complex relationships between authorship, book production, hierarchies of taste, readerly desire, and the labor of writing in an age of commodity production. It is also to grasp the thin hopes and fears of a young woman born on the social and cultural margins of America : an outsider even to those who knew her best¹⁴⁷.

Ces « relations complexes » mentionnées par Cameron ne sauraient être mieux illustrées que par le destin médiatique de Grace Metalious et la façon dont cette dernière a ensuite été traitée par l'histoire littéraire qui l'a transformé à la fois en victime naïve du succès et en une des principales responsables de la médiocrité des goûts de la masse et de la dégradation du genre romanesque aux États-Unis, en lien direct avec le développement exponentiel des moyens de communication suivant la Seconde Guerre mondiale. Considéré par plusieurs historiens et critiques comme le premier « blockbuster¹⁴⁸ » de l'histoire de la publication aux États-Unis, *Peyton Place* marquerait en effet, selon le récit répandu d'un déclin progressif de la culture, un tournant significatif dans les manières de faire du milieu éditorial passant d'un « âge d'or » marqué par la qualité à une entreprise capitaliste marquée par la quantité¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Ardis Cameron, « Introduction », dans Grace Metalious, *Return to Peyton Place*, Boston, Northeastern University Press, 2007 [1959], p. xxv.

¹⁴⁸ D'après la définition qu'en donne Thomas Whiteside dans *The Blockbuster Complex : Conglomerates, Show Business and Book Publishing*, le « blockbuster » diffère du bestseller (qui a toujours existé) dans son aspect planifié : un livre conçu pour être un phénomène commercial et non plus un simple livre devenant un grand succès sans que personne, les éditeurs en premier, ne puisse expliquer exactement pourquoi.

¹⁴⁹ Les commentaires sur ce déclin généralisé associé directement à l'élargissement de la culture populaire et à la formation d'une classe moyenne hégémonique remontent à Theodor Adorno et à T. S. Eliot. Dans le domaine spécifique de la littérature et du milieu éditorial américain, ils s'accroissent après la guerre chez des critiques comme Dwight MacDonald (*Against the American Grain*, 1962) et des romanciers comme James Baldwin (« Mass Culture and the Creative Artist », 1960) et culmine avec les pronostics quasi apocalyptiques concernant l'avenir du livre venus de l'intérieur du milieu éditorial comme ceux de Thomas Whiteside (*The Blockbuster Complex*, 1981), Jason Epstein (*The Book Business*, 2001) et d'André Schiffrin (*The Business of Books*, 2000). Epstein situe l'« âge d'or » de l'édition entre 1920 et 1950.

Devenu du jour au lendemain un succès commercial d'envergure, les droits du roman de Metalious ont aussitôt été vendus aux producteurs de cinéma et de télévision qui se sont empressés de l'adapter à leurs différents médiums, créant ainsi une impression d'omniprésence du roman dans l'imagination populaire de la fin des années cinquante. Pourtant, d'après Evan Brier, il serait plus juste de réévaluer *Peyton Place* à l'aune de l'aspect traditionnel de son apparition et de sa réception critique immédiate plutôt qu'à l'aune du supposé nivellement de la culture qu'il représente :

Peyton Place was published at the moment of the transformation of the book trade [...], but it does not fit Whiteside's definition of the blockbuster; old and new literary judgments aside, it fails the institutional test. The novel was not the product of corporate calculation; [...] it was produced and promoted not by a multi-media conglomerate but rather by a modest publishing house called Julian Messner, Inc. And even by Messner's modest standards, *Peyton Place's* \$10,000 advertising budget was not a major investment. [...] In short, there is little evidence to suggest that *Peyton Place* was published with success in mind. [...]

As Emily Toth notes in her biography of Metalious, while *Payton Place* did not receive raves, it was not unkindly reviewed in such mainstream publications as the *New York Times*, the *Chicago Tribune*, *Time*, and the *San Francisco Chronicle*. [...] After hailing Metalious as literary kin to revolt-from-the-village luminaries like Sherwood Anderson and Sinclair Lewis, for example, Carlos Baker concluded in the *New York Times Book Review* in late September 1956 that "Metalious is a pretty fair writer for a first novelist... If Mrs. Metalious can turn her emancipated talents to less lurid purposes, her future as a novelist is a good bet."

What is notable in these passages, surprising in retrospect if hardly so in context, is how Metalious's output is described in terms of possibilities and potential; her career is considered a literary one, and it is on those grounds that she succeeds or fails. As *Publishers Weekly's* January 1957 dismissal indicates, however, within months – and well before the novel gave way to a movie, an inferior literary sequel, and a television show – *Peyton Place's* literariness had already been erased. As early as January 1957, in other words, *Peyton Place* already was what it has remained in most critical conversations to this day : not so much a novel, good or bad, that can be talked about in terms of literary success or failure, but instead something nebulous called a "sensation," and, as such, a symbol in an often-told narrative of cultural decline¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Evan Brier, « The Accidental Blockbuster : *Peyton Place* in literary and institutional context ». *Women's Studies Quarterly*, vol. 33, no. 3-4, automne-hiver 2005, p. 52-55.

Personnage revisité par Metalious dans cette « inferior literary sequel » prenant en compte les complexités de l'appareil éditorial, publicitaire et médiatique entourant l'existence d'un roman dont l'avenir était loin de se jouer d'avance, Allison MacKenzie rêvait déjà de devenir écrivaine dans *Peyton Place*. Plongée dans ses livres, elle s'imaginait alors composer des histoires comme Edgar Allan Poe et Jules Vernes. Récit d'un achèvement personnel autant que d'une condamnation publique, *Return to Peyton Place* raconte donc la publication de son premier roman et les répercussions sur sa vie et celle de ses proches. De la même façon que *Peyton Place*, qui s'inspirait directement de la ville où Metalious habitait, le roman d'Allison fait fureur et scandale. Intitulé *Samuel's Castle*, son livre raconte l'existence lente et hypocrite d'une petite ville puritaine de la Nouvelle-Angleterre, où les secrets abondent et les vices sont bien dissimulés.

Ce qu'Allison vit, à partir du moment où elle reçoit l'appel de son agent lui confirmant l'achat de *Samuel's Castle* par un éditeur, est plus qu'une simple réécriture des expériences de Metalious dans le monde de l'édition, du cinéma et de la télévision. Imagination et réalité s'entrelacent et complexifient le jeu sur l'autobiographique auquel Metalious s'est adonnée : Allison MacKenzie et Grace Metalious ont plusieurs choses en commun, mais elles ne partagent ni le même passé, ni le même environnement. Comme je l'écrivais plus haut, lorsque Metalious a publié *Peyton Place*, elle était mère de trois enfants. Elle a écrit son livre durant plusieurs années et a trouvé un agent littéraire en fouillant dans l'annuaire et en s'arrêtant sur le premier nom vaguement français. Quand le livre est sorti des presses, sa vie a été complètement transformée : on a crié au génie et à l'imposture simultanément, elle a divorcé, s'est lancée dans une vie d'excès et de débauche, s'est remariée avec son ancien époux et a fait fortune grâce à des producteurs véreux exigeant des modifications majeures à son roman jugé trop explicite.

Il semble significatif qu'elle ait voulu mettre en scène un double dont la vie est en même temps éloignée de la sienne en créant Allison, cette jeune femme qui, loin de se marier, d'enfanter et de se laisser emprisonner dans une vie conjugale aliénante, refuse de se soumettre à un homme afin de se consacrer à son art et à sa vocation. *Samuel's Castle*, contrairement à *Peyton Place*, est écrit par Allison alors qu'elle n'a que dix-neuf ans, et elle a déjà publié de courtes nouvelles dans des magazines féminins de la Nouvelle-Angleterre.

Déjà à quatorze ans, dans le premier roman dont elle était la protagoniste, elle mettait sa « carrière » en branle :

The idea sent cold shivers of excitement crawling up and down her back, and in the next second she felt hot all over.

I could. I'll bet I could write a story every bit as good as Mr. Edgar Allan Poe ever did. I could make up a real spooky story just like "The Fall of the House of Usher." I could have Miss Hester be a witch.

Allison ran all the way home and by the time she reached there the first lines of her story were already framed in her mind.

[...]

She did not know it then, but she had just taken the first step in her career¹⁵¹.

En composant son premier roman, Metalious conçoit Allison comme une écrivaine pleine d'espoir, d'ambition, de talent et de possibilités. Au moment où *Peyton Place* se clôt, Allison a la vie devant elle et une famille aimante prête à la soutenir dans ses projets. Contrairement à Grace Metalious, sa jeune aspirante romancière possède une chambre à soi où composer ses histoires et où s'épanouir en tant qu'écrivaine. Mais au final, ce fossé entre les deux écrivaines s'amenuise : le succès qu'elles n'envisageaient pas leur fait prendre conscience des zones d'ombres de ce bel avenir qu'elles avaient fantasmé, chacune de leur côté.

Trois ans plus tard, dans *Return to Peyton Place*, la jeune romancière, aussi libre d'esprit et aussi naïvement ambitieuse soit-elle, souffrira des mêmes déceptions que sa créatrice en ce qui concerne la littérature, ses promesses non tenues et ses trahisons nombreuses.

¹⁵¹ Grace Metalious, *Peyton Place and Return to Peyton Place*. New York, Gramercy Books, 1999, p. 65-66.

4.21 LA SCANDALEUSE : ALLISON MACKENZIE

Dès l'incipit de *Return to Peyton Place*, Allison MacKenzie vit dans l'expectative. Recevra-t-elle enfin le coup de téléphone magique qui, grâce à un simple énoncé performatif, changera le cours de son existence? Son agent l'appellera-t-il enfin pour lui annoncer la vente de son manuscrit? C'est par un matin d'hiver comme les autres dans la petite ville de Peyton Place qu'Allison reçoit finalement l'appel attendu : *Samuel's Castle*, le roman dans lequel elle a investi tant d'effort vient d'être accepté par une petite maison d'édition de New York qui pense le publier dès le mois d'avril suivant. Son bonheur est immense puisque, depuis des années, il ne fait aucun doute dans son esprit et dans celui des membres de sa famille qu'elle est destinée à une brillante carrière d'écrivaine.

Proche en ce sens de son ancêtre Jo March, Allison n'est pas complètement dépourvue d'expérience éditoriale. Comme je l'ai dit plus haut, on apprend qu'elle a déjà fait paraître quelques nouvelles alors qu'elle s'était exilée à New York après les événements tragiques racontés dans *Peyton Place*. Là-bas, elle a fait la rencontre de plusieurs personnes impliquées dans le milieu littéraire et a acquis de l'expérience lui permettant de comprendre les règles du jeu. Au fil des chapitres de *Return to Peyton Place*, Allison sera à la fois une grande naïve et une vieille âme dans ses rapports au succès et à la célébrité, et se laissera emporter par un tourbillon qu'elle avait pourtant prévu et anticipé.

Dès sa première rencontre avec l'éditeur, son livre lui échappe : elle n'en est plus la seule et unique propriétaire, il vient d'entrer dans un système d'échange dont elle n'est plus qu'un simple rouage. L'avenir commercial de *Samuel's Castle* ne fait aucun doute : d'après l'éditeur, le roman qu'elle a écrit sera un succès. Livre honnête, plein de vérité sur la vie américaine, avec une dose suffisante de sexe et de crimes passionnels, il saura attirer l'attention d'un public avide de révélations-chocs. Peut-être faudrait-il nuancer ici et là, éviter les descriptions trop explicites, pour ne pas déplaire aux âmes sensibles et aux bien-pensants, mais il ne s'agit que de suggestions. Allison est médusée, déchirée entre l'envie de plaire à cet homme tenant littéralement son destin entre ses mains et une attaque contre son intégrité artistique lui donnant la nausée. À peine son premier pas fait dans la forteresse bien gardée de la littérature américaine du XX^e siècle, on veut déjà trafiquer sa parole, sa vision, son âme. Elle qui se définit désormais exclusivement comme une écrivaine voit son œuvre lui

échapper : « Allison had finally to admit to herself that the novel was more than a book, more than a job of work – her whole life depended on it. She could imagine herself only as the author of *Samuel's Castle*. If she was not that, she was not anything¹⁵². » On ne la forcera pas à abandonner son roman, ou à le changer radicalement, mais on lui fera comprendre que le processus enclenché la dépasse. Soulignée par une métaphore déjà rencontrée chez Jack London, la machine éditoriale et promotionnelle se met en marche et personne ne semble en avoir le contrôle : « She did not know that in New York certain wheels had been set in motion and that the novel was no longer altogether hers, or that its fate was not to be left to chance¹⁵³. »

Dans ce passage décrivant la première rencontre avec l'éditeur, la prose de Metalious devient incisive, et son obsession pour l'inceste, le viol et les autres formes de violence masculine se fait sentir, à travers le regard qu'Allison pose sur Lewis Jackman en train de feuilleter son manuscrit, le fruit de ses entrailles : « He fingered the pages of her manuscript and Allison wanted to slap him. She felt as if she had had a child and that Lewis Jackman was now fondling that child in a depraved, obscene fashion¹⁵⁴. » Par une image forte comme celle-ci se scelle l'alliance pour le moins ambiguë entre Allison MacKenzie et le milieu moderne de la littérature américaine, avec ses récompenses et ses inconvénients. À partir de cet instant, les certitudes d'Allison s'effondreront les unes après les autres et l'écrivaine entrera dans un monde fait de compromis, de mensonges, de dissimulation, où l'intégrité et la vertu n'ont plus de raison d'être. Publier un roman est loin d'être l'aventure idyllique, digne et quasi aristocratique qu'elle imaginait et elle doit revoir ses priorités.

D'ailleurs, faisant la part des choses, elle se voit obligée de réfléchir. A-t-elle vraiment envie de crever de faim avec sa seule intégrité d'artiste comme compagne? La question vaut la peine d'être posée, croit-elle, alors qu'elle est témoin de la tristesse profonde et de la désillusion émanant de son ami le romancier David Noyes, prisonnier d'une idée noble (d'après elle, *élitiste*) de l'art, incapable de s'adapter aux lois d'un marché qu'il méprise.

¹⁵² Grace Metalious, *Return to Peyton Place*. *Op. cit.*, p. 28.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

David et Allison se sont connus alors qu'elle habitait New York, avant de retourner vivre chez sa mère à Peyton Place, et à l'époque il a su reconnaître le talent de la jeune fille. Avec plus de quatre romans à son actif, louangés par la critique spécialisée mais restés invendus, Noyes est l'exemple parfait de ce qu'Allison considère comme un artiste intègre, un romancier ne faisant pas de compromis. Elle admire profondément David, représentant type de l'artiste tel qu'elle se l'imagine, cet être plus sensible et plus intelligent que la moyenne, capable de percer à jour les secrets de l'existence et de les coucher sur le papier dans une pose évocatrice et puissante. C'est ce qu'elle a voulu incarner en cherchant à capter l'essence de Peyton Place, le dessous des apparences.

Au moment où elle signe son contrat, il est euphorique, fier de celle qu'il considère un peu comme sa protégée, mais il la met en garde contre les profiteurs et les mauvaises langues qui tenteront de la changer. Elle comprend ce que David insinue : on lui a déjà demandé de mentir sur son âge dans les entrevues, afin d'avoir l'air plus jeune et innocent, et elle se prend au jeu malgré ses réticences initiales.

Déchirée entre deux conceptions opposées de la littérature, Allison hésite. D'un côté on lui explique que c'est « pour son bien », que ses petites manipulations de la vérité sont acceptables, dans une optique publicitaire, puisque le but ultime de l'exercice reste la vente des livres :

"But I don't want to go dressed like a child," Allison almost wailed. "I want to look nice."

Paul put a friendly arm around her shoulder. "Sweetie," he said, "you'll be a smash. The United States has glamorous lady authors, and old lady authors, and housewifely lady authors and school-teacherish lady authors. We do not have a scrubbed, clean-looking, young girl author, and you are going to fill this big gap. Trust me, will you¹⁵⁵."

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 78.

On lui répète *ad nauseam*, comme une évidence, comme un mantra, dans une formulation interrogative titillant sa culpabilité de jeune écrivaine farouche et vertueuse : « You do want to sell books, don't you¹⁵⁶? »

De l'autre côté, son ami David la croit sur la mauvaise voie, et ne se prive pas pour le lui dire. Quelques semaines après la sortie de *Samuel's Castle*, Allison s'apprête à signer un contrat faramineux avec les producteurs hollywoodiens, leur cédant totalement les droits du roman. David la met encore une fois en garde contre l'appât du gain, mais elle n'arrive à percevoir qu'une forme de jalousie morbide chez son ami. Pour cette Allison que le monde entier réclame et acclame maintenant (sauf dans sa ville natale, comme nous le verrons), David Noyes fait figure de rabat-joie, même si elle se sait confrontée par des vérités qu'elle n'a pas envie d'entendre.

David watched Allison as she entered and looked for him and walked toward his table. He thought she moved with a new assurance. He smiled to himself. Our little Allison is growing up, he thought. Allison dropped wearily into the chair across from David, and the waiter brought coffee and Allison recounted her day. She told David about Paul Morris, Brody and Jane Dodge.

David listened quietly, not interrupting once. Allison was too full of herself to notice how angry David had become and was startled when she finished speaking and heard David's voice tremble with anger as he said, "You're not in this business to sell books! You're supposed to be a writer, not some clown on a radio or television program. Not some idiot running off at the mouth to some fifth-rate lush of a reporter."

"You just shut up, David!" cried Allison, doubly angry because his words echoed her own thoughts. "Maybe you don't care what happens to your books, but I care what happens to mine. What's the good of writing anything if nobody reads what you write?"

"People discover good books for themselves," replied David. "And *Samuel's Castle* is a good book. People would have realized that in time without every paper in the country touting it as a work of pornography."

"It isn't pornography," cried Allison.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 79. L'expression reviendra dans la bouche de plusieurs intervenants (bien ou mal intentionnés) du milieu littéraire, tel un symbole en leitmotiv de la transaction faustienne qu'Allison a conclue en vendant son livre pour lui permettre d'exister indépendamment d'elle.

"I know it isn't," said David. "You know it. But what about people who read Jim Brody's column? They're not going to see any of the beautiful things in your work. They're going to buy and read it for your graphic sex descriptions."

"Mind your own damned business."

David stood up. He took a newspaper clipping from his pocket and threw it on the table. "Get the news while it's hot, Allison. Your interview with Brody is in the late afternoon edition. He lost no time. And neither have you. You've got what you wanted, Allison – success with a capital S. It will be interesting to see what you do with it, or what it does to you." He smiled bitterly. "We don't seem to have much to say to each other any more, do we?" Then he walked out. Allison sat for a moment without moving; then, she read Brody's column.

"If you want your young girl to learn the facts of life the hard way," Brody had written, "make sure she's brought up in a town like Peyton Place. That's what happened to the young authoress of a sensational new best seller called *Samuel's Castle*. Here is a book that pulls no punches." The column ended with, "And what of Allison MacKenzie, the youngster who kicked over the rock of New England respectability to expose the rot underneath? She says, quite cheerfully, that business at her mother's dress shop has fallen off by 50 percent and that her father, the principal of the Peyton Place high school, will probably lose his job. But we don't think that Miss MacKenzie has much to worry about. *Samuel's Castle* should make her rich and famous."

For a moment she felt sick and angry, infuriated by Brody's betrayal. Then she slowly crumbled the newspaper clipping and pressed it into a small hard ball. If that's the way the game is played, she thought, then that's the way I'll play it¹⁵⁷.

Allison est donc conviée à un « jeu » où les rôles ne sont pas ceux qu'elle croyait. Elle décide d'assumer les conséquences de sa nouvelle notoriété et d'apprendre les règles, quitte à s'aliéner le respect des puristes comme David. Allison n'a rien à perdre et fait confiance aux personnes compétentes connaissant les lois occultes régissant l'édition et la commercialisation. De bonne foi, mais naïve, elle préfère croire qu'en définitive les lecteurs américains liront *Samuel's Castle* pour les bonnes raisons, malgré la publicité détournée et l'odeur de pornographie qui se dégage de sa promotion.

Dès sa publication, le roman, comme l'avait prévu David, devient un objet de scandale loin du projet littéraire « sérieux » et « honnête » qu'il était au départ. Allison l'avait conçu

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

comme un de ces romans s'inspirant de ce qu'on nomme la « small-town America », où la ville représentée ressemble peut-être vaguement à celle qui l'a inspirée, mais sans plus. Il ne faut pas s'arrêter à cela, croit l'auteure, persuadée que les gens arriveront à faire abstraction du fait que *Samuel's Castle* s'inspire de Peyton Place et de ses habitants. Elle s'évertue à le répéter sur les tribunes offertes : partout la vie est semblable, le roman pourrait se passer n'importe où. Mais ce n'est pas ce qui ressort, comme on le constate dans l'article du journaliste Brody. Le critique sait que le meilleur moyen de vendre est de provoquer une réaction, quelle qu'elle soit. La vérité du livre, son discours sur le monde, a beau se situer sur un autre plan, à partir du moment où la nouvelle commence à se répandre que la petite Allison a écrit à propos de Peyton Place et de ses intrigues, la réaction des lecteurs est inévitable. On méditera sur cette jeune ingrate et sa mère, qui n'a pas su lui inculquer les bonnes vieilles valeurs de la Nouvelle-Angleterre. Même ses quelques défenseurs à Peyton Place devront se rendre à l'évidence : *Samuel's Castle* ne passera pas inaperçu, et pas nécessairement pour les bonnes raisons :

Matthew Swain read until three-fifteen in the morning, and when he had finished Allison's novel, he picked up the telephone and called Seth Buswell.

"I still say it could have happened anywhere," he said. "It doesn't have to be here."

"Matt, you've lived in this part of the country all your life. Do you know of any other New England town with a castle in its own back yard?"

"Well, no," said Matt. "But it could happen. There's no law says that castles are limited to Peyton Place."

"Tell that to Marion Partridge and every other woman in town like her," said Seth. "Wait and see, Matt. Just wait and see."

"I know," said Matthew Swain. "I know. I guess I was just trying to convince myself that nothing is going to come of this."

"Stargazer," said Seth.

"I'm afraid so, Seth," said the doctor. "I'm afraid so. There's no doubt of it, Seth. All hell's going to break loose here when that book is published¹⁵⁸."

Disproportionnée, mesquine, mais prévisible, cette réaction anticipée de la petite communauté de Peyton Place viendra jeter de l'huile sur le feu et contribuera à assurer le succès du livre à l'échelle du pays. Le beau-père d'Allison perdra son emploi de directeur de l'école secondaire, le magasin de vêtements tenu par sa mère sur la rue principale sera boycotté par une population en colère, incapable de ne pas « se reconnaître » dans le portrait peu flatteur que représente *Samuel's Castle* à leurs yeux. Allison MacKenzie, dont la population était si fière quelques mois plus tôt, deviendra du jour au lendemain *persona non grata* dans sa propre ville, où elle tient pourtant à revenir s'installer. Comme Thomas Wolfe, elle voudrait revenir à la maison, mais c'est impossible, à cause de révélations qui paraissent scandaleuses. Contrairement à Wolfe, cependant, dont le génie précoce a rapidement fait l'unanimité, le succès apportera à la l'écrivaine une autre forme de reconnaissance : il fera d'elle une « romancière populaire », et sa légitimité artistique sera remise en question. Encore une fois, les gens compétents l'entourant et lui prodiguant des conseils lui expliquent les dessous du monde des livres et de la publicité. David l'avait avertie, et son éditeur le lui confirme, elle n'échappera pas à son « destin », et il ne fait aucun doute que ce qui avait de la valeur dans son livre sera occulté :

"In a little while," Lewis had warned her, "say when *Samuel's Castle* gets close to the hundred thousand mark, it is going to become fashionable to pan the hell out of it."

"But I don't understand," Allison replied. "The first reviews were good. Not raves, exactly, but good."

"That was the beginning," said Lewis. "But there are a lot of phony people in the world. They are the ones who 'discover' people, place and things and can't bear to keep their mouths shut about how clever they've been. But the minute that the great unwashed public begins to share their enthusiasm, whatever has been discovered is no longer palatable to the discoverers. Then they backtrack¹⁵⁹."

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 163.

Ainsi, devenue une auteure à succès à la fois accueillie à bras ouverts par la nation entière et ostracisée aussi bien par sa communauté d'origine que par les critiques littéraires dits sérieux, Allison MacKenzie cherchera en vain à prouver que son œuvre n'est pas opportuniste et qu'elle mérite d'être considérée comme autre chose qu'un ramassis de ragots et de commérages. Manipulée par un milieu éditorial sans scrupules dont l'unique préoccupation est de vendre des livres (sans même parler de ce qu'Hollywood s'apprête à faire avec l'adaptation de son roman), méprisée par les gens à qui elle cherchait d'abord à faire plaisir, elle doit se résigner à son sort sans se plaindre et tenter de goûter un tant soit peu à la fébrilité du succès et de la fortune.

4.22 LE SUCCÈS

Metalious a difficilement survécu au succès de son premier roman, ce livre lui ayant permis d'exister comme auteure, et ainsi de concrétiser ces rêves d'adolescente, mais l'ayant détruite comme personne et comme écrivaine sérieuse. Stigmatisée par le scandale, elle n'est jamais parvenue à outrepasser l'image d'opportuniste qu'on lui a accolée. En devenant cette romancière populaire, non seulement perdait-elle sa crédibilité pour la critique sérieuse, mais son roman lui-même perdait son intérêt littéraire. En se transformant en idole d'une nation de lecteurs et de lectrices, elle devenait simultanément la risée d'une institution littéraire construite depuis plusieurs décennies déjà sur l'opposition étanche entre qualité littéraire et succès commercial.

Metalious n'est évidemment pas la seule à avoir vécu pareille situation, amplement explorée dans les fictions de l'écrivain. Le succès est difficile à gérer pour les écrivains eux-mêmes et il est considéré comme suspect par les agents de l'institution fréquentés par l'écrivain, qu'ils soient des connaissances lointaines, ses amis ou même ses proches. L'effort de Grace Metalious de mettre en scène, dans le roman suivant, son expérience négative au sein de la machine éditoriale et du milieu culturel américain était à la fois désespéré et mal avisé, puisqu'elle ne s'adressait déjà plus qu'aux convertis, et courait la chance de s'aliéner son public en critiquant les mauvais lecteurs. *Return to Peyton Place* était un pari qu'elle n'avait pas envie de prendre, mais qu'elle a assumé, laissant planer une grande ambiguïté

quant au message véhiculé sur le monde des livres et ceux qui les font. En ce sens, il rappelle un peu le *Pierre* de Melville – sans la profondeur anxieuse et presque étouffante de ce dernier – dans la mesure où Metalious y a glissé, subrepticement, une bonne dose de frustration, voire de mépris, dirigée à l'instance même lui permettant de vivre sa vie de romancière.

Ces romans, ainsi que plusieurs de ceux ayant fait l'objet d'une analyse plus développée ici, ont ceci en commun qu'ils tentent d'illustrer, par la fiction, un des aspects les plus problématiques de la littérature américaine en tant qu'échange communicationnel : ses rapports conflictuels, très terre-à-terre, avec le succès et avec la masse anonyme des lecteurs que le milieu éditorial rejoint désormais. Par le biais de la figure de l'écrivain, les rapports symboliques avec la réussite, le pouvoir, la reconnaissance, les déplacements dans le champ littéraire, sont également explorés. On le constate d'emblée, les écrivains fictifs traités ici sont aux prises non plus avec l'obscurité et l'indigence qu'on a associées longtemps à l'artiste véritable¹⁶⁰, mais avec les conséquences d'un succès imprévu. Écrivant à une époque transitoire entre l'invention du livre de poche comme objet de commodité à grande circulation et l'hégémonie de la télévision dans les foyers américains, certains d'entre eux sont devenus d'immenses vedettes du jour au lendemain et ont eu du mal à gérer leur nouveau statut d'icônes médiatiques.

Il ne s'agit pas seulement ici de poser la question du succès en fonction de la qualité des ouvrages, bien sûr. D'autres facteurs entrent en ligne de compte, bien représentés dans les romans à l'étude. En cette période de grande valorisation de la fiction comme mode d'expression des angoisses humaines et sociétales, alors que les États-Unis se sont dotés d'une réelle tradition littéraire s'appuyant sur l'idée de dissension, non seulement le

¹⁶⁰ Cette association d'idée a survécu à bien des tentatives de complexifier le portrait économique de l'écrivain américain, comme l'explique Krzysztof Andrzejczak : « The pseudo-romantic image of the artist who resists fame and wealth remained the ethical paradigm for more than a hundred and fifty years, and was widely accepted well into the 1950s. Portraits of young literary monks, scornful of society's ideals of success and acquisition, populate the novels of Henry Miller and Burroughs, Holmes and Kerouac, early Bellow and Mailer. » [Krzysztof Andrzejczak, *The Writer in the Writing. Op. cit.*, p. 136.] Tout en étant d'accord globalement avec l'affirmation d'Andrzejczak, je précise toutefois qu'une bonne partie des romans de romanciers publiés au cours des années quarante, cinquante et soixante, présentaient des hommes et des femmes déchirés entre cette « image pseudo romantique » de l'artiste indigent et le succès commercial de leurs livres.

romancier est-il une figure culturelle prisée et respectée (voire crainte dans certains milieux politiques et policiers, comme le savent très bien James Baldwin ou Norman Mailer, ayant fait l'objet d'enquêtes du FBI), mais personne n'est à l'abri du succès, puisque tout discours, aussi critique soit-il envers la société, est à même d'être glorifié comme *typiquement américain*. Récupérée par le discours hégémonique du mythe américain de la révolte contre l'autorité, même la littérature ouvertement combattante, celle des minorités dénonçant le racisme et le sexisme par exemple, peut devenir *populaire*, car la provocation est depuis toujours un formidable moteur promotionnel, ce que les éditeurs savent. Ainsi, les plus « engagés » des écrivains, critiques farouches de la politique américaine sont-ils aussi les ambassadeurs de son système favorisant la liberté d'expression et les libertés individuelles.

Le critique Leonard Zimmer exprime cette idée lorsqu'il décrit en quelques mots la carrière de Charlie Baxter à Janet dans *Real People* : voilà un homme bon, un artiste intègre et engagé, ayant craqué sous la pression et n'ayant pas été en mesure de maintenir sa position privilégiée. Le succès l'a englouti et il a perdu aussi bien ses repères esthétiques que ses idéaux politiques, abandonnant la littérature derrière lui. Maintenant, incapable d'écrire, il est prisonnier d'une image de lui-même impossible à briser. Baxter et bien d'autres ne peuvent plus discriminer entre le succès et la reconnaissance (ce qui les rend inaptes à continuer leur carrière dans l'insouciance des débuts). Il a désiré la seconde comme gage de son talent et de son génie, mais a tendance à dénigrer le premier, vile répercussion de qualités n'ayant rien à voir avec la littérature. Pourtant, Janet Smith, qui n'entre pas (encore) dans la catégorie des artistes souillés par le succès, n'a aucun doute sur le fait que ces deux notions sont en fait les deux faces d'une même médaille, impossibles à dissocier. Ici, son vocabulaire montre bien à quel point « fame » et « muse » sont interreliés : « All of us, in some private room of our minds, still hope for more : for real fame, for a sudden visit from the muse of the first-rate. But we have more or less (according to our age and character) given up *expecting* it¹⁶¹. » Il y a différentes catégories d'artistes, certes, mais chacun rêve au fond à la même chose : qu'on *reconnaisse* son travail à sa juste valeur.

¹⁶¹ Alison Lurie, *Real People*. *Op. cit.*, p. 64.

Mais une fois la notoriété à sa portée, le romancier ne sait pas quoi en faire. Ses anciens amis l'abandonnent à son sort, il change de groupe, de classe sociale, fréquentant désormais une élite, celle qui met les livres en circulation et en assure la promotion, jugée par les créateurs comme superficielle et intéressée. Dans *Another Country*, Richard Silenski se retrouve seul au milieu de cette nouvelle foule bruyante lui répétant son admiration. Il ne sait plus à qui donner son attention et se retrouve divisé entre deux mondes. Vivaldo l'a laissé tomber et dans le regard de ce dernier il voit du mépris pour ce qu'il a accompli : son roman n'est pas une œuvre d'art américaine authentique autant qu'une offrande au marché lucratif du divertissement. Richard peut bien être courtoisé par Hollywood, son livre n'existe pas pour Vivaldo. Évidemment, cette réaction crée de la frustration chez le romancier croyant mériter ce qui lui arrive, mais Richard n'a pas la force de se défendre. Il sait qu'il aurait dû s'y attendre, et il encaisse le coup avec résignation. Ce n'est toutefois que le début de son calvaire, car non seulement perd-il le respect de son meilleur ami, mais dès la publication sa femme se fera elle aussi de plus en plus distante, jusqu'à avoir une aventure avec un jeune acteur à peine revenu de France.

Si Cass s'éloigne de lui, ce n'est pas simplement parce qu'elle trouve médiocre son roman, bien que Richard en soit persuadé. En réalité, elle n'en peut plus de « l'écrivain » qu'est Richard, avec ses rituels et sa routine de travail, ses heures interminables passées dans un bureau à boire et à fumer devant une machine à écrire alors qu'elle s'occupe de leurs deux enfants. Elle n'en peut plus de cette absurde « présence absente ». Le succès inespéré de son premier livre a accentué cet aspect de la vie de Richard, qui n'a presque plus aucun contact avec le monde extérieur, sauf par son agent et les producteurs tournant autour de lui comme autant de rapaces. Pourtant, Richard n'a pas complètement tort de penser que Cass méprise aussi son talent. D'après lui, son sort était scellé au moment même où il publiait. Car c'est le Richard soudainement populaire qu'elle a du mal à respecter. Lors d'une conversation avec Vivaldo, elle explique le cheminement de sa pensée :

"I don't know if Richard loves me any more or not. He doesn't see me any more – he doesn't see me. He hasn't touched me" – she raised her eyes to Vivaldo's and two tears spilled over and rolled down her face; she made no move to check them – "he hasn't touched me in, oh, I don't know how long. I've never been very aggressive; I've never had to be." She struck at her tears with the back of her hand. "I sit in that house like – like a housekeeper. I take care of the kids and make meals

and scrub toilet bowls and answer the phone and he just – doesn't see me. He's always *working*. He's always busy with deals with – with Ellis, I guess, and his agent and all those horrible people. Maybe he's mad at me because I don't like them very much and I can't help it." [...] "In the beginning, I sort of teased him about them. I don't any more, but I guess it's too late. I know they're busy and important but I can't help it, I don't think it's serious *work*. Maybe Richard's right, he says I'm a New England snob and a man-killer but God knows I don't mean to be and – I don't think Richard's work is any good any more and he can't forgive me for *that*. What am I to do¹⁶²?"

Cass donne ici un bel exemple de ce qui se trame autour de l'écrivain ayant l'heur de « réussir », en exprimant obliquement son mépris pour le travail de Richard. Pour elle, ce n'est pas de la littérature *sérieuse* et, logiquement, le livre connaît le succès pour cette raison. Pire, Richard est au fond un opportuniste trahissant la littérature au profit d'une reconnaissance vaine. Écrivant son mauvais roman, Richard redevient cet homme, fils d'immigrant, voulant absolument réussir en Amérique, quitte à laisser de côté quelques convictions encombrantes. Elle ne le blâme pas pour ça, c'est dans l'ordre des choses, croit-elle : « "He's a carpenter's son", she said, "the fifth son of a carpenter who came from Poland. Maybe that's why it's so important. A hundred years ago he'd have been like his father and opened a carpenter's shop. But now he's got to be a writer and help Steve Ellis sell convictions and soap." » Elle poursuit un peu plus loin : « "Don't misunderstand me; I've got nothing against Ellis, or any of those people. They're just ordinary Americans, trying to get ahead. So is Richard, I guess¹⁶³." »

Peu importe la façon dont il a été acquis, le succès signifie paradoxalement la ruine et l'échec moral. Le succès a ruiné Charlie Baxter, que Janet Smith trouve peu fréquentable, dans *Real People*, et a presque coûté la vie (et la carrière) à Harry Lesser, dans *The Tenants*. Son deuxième roman, lui ayant pourtant permis de vivre durant presque dix ans, doit être « racheté » par une œuvre d'envergure et Lesser s'enferme donc dans une vie monastique faite d'autodiscipline et de rigueur. Tant que personne ne le dérange, Lesser arrive à écrire selon ses critères ambitieux, à figurer son manuscrit sans fin. Il arrive à continuer à croire en une forme parfaite venant fusionner avec le récit qu'il tente de construire. Mais c'est sans

¹⁶² James Baldwin, *Another Country*. *Op. cit.*, p. 274.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 275-276.

compter sur l'intrusion du monde dans sa tour d'ivoire, qui l'obligera à remettre en question ses convictions, aussi ancrées soient-elle dans sa personnalité d'écrivain.

De la même manière que les rêves de révolution afro-américaine et d'argent de Willie viennent ébranler les fondations de la tour dans laquelle Lesser vit, le succès phénoménal d'Allison MacKenzie complexifie la vision idéalisée que son ami David avait d'elle. La situation l'oblige à se poser des questions sur l'art et l'intégrité : que faire lorsque ce que l'on méprise se voit incarné dans la femme que l'on aime? Quelque temps après leur dispute à propos des buts et des raisons de l'art, au cours de laquelle il l'accuse presque de se prostituer pour vendre davantage, Noyes cherche à s'excuser et affirme à Allison que la jalousie parlait à travers lui et déformait ses arguments : « ["]That day we met in the coffehouse – well, to put it bluntly, Allison – I was jealous. I gave myself all sorts of other reasons for what I was feeling, but it was plain, old-fashioned jealousy and nothing else. Forgive me, Allison¹⁶⁴." » David, qui a vertement critiqué le manque d'intégrité de son amie, avoue maintenant avoir éprouvé de la bonne vieille, « old-fashioned », jalousie, et cette réaction est intéressante par ce qu'elle renferme d'hypocrisie inconsciente. D'une certaine manière, Noyes préfère s'autocritiquer afin d'éviter de blesser à nouveau Allison dans son amour-propre, mais il est incapable de résister à l'appel de l'artiste véritable, non souillé par le succès, sommeillant en lui. Quelques lignes plus loin, il revient à la charge, au sujet d'Hollywood et des marchands du temple :

David shrugged. "You won't like it, Allison. I'm sure you won't."

"Maybe not, David, but I've got to find out for myself. I want every experience that's offered me – or just about."

"I'm only thinking of you," David said. "Wait until they start ripping out your book to pieces. You'll feel differently then. You won't be able to stand it. Nobody could."

"I don't have your sensitive, artistic soul," said Allison. "As far as I'm concerned, all I want for *Samuel's Castle* is another forty weeks on the lists. And

¹⁶⁴ Grace Metalious, *Return to Peyton Place*. *Op. cit.*, p. 155.

after what they paid me for the picture rights, they can do anything they damn well please with it¹⁶⁵."

Cette dernière réplique d'Allison exprime en quelques mots l'essentiel du paradoxe auquel fait face le romancier ou la romancière connaissant le succès. Confrontée à l'intégrité romantique de David, Allison se défend en lui renvoyant cette image d'elle comme une scribouillarde sans scrupule, assumant ce nouveau rôle de « meilleur vendeur » qu'elle n'a pas choisi. Comme elle ne possède pas l'âme sensible et artistique faisant de David un écrivain sérieux et authentique, elle se contentera d'être fière du « produit » marchandable créé par elle. Richard Silenski ne réagit pas autrement dans *Another Country*, quand il insiste auprès de Vivaldo pour dire que son roman est le fruit d'un travail honnête, et qu'il n'a jamais eu l'intention de se mesurer à un auteur de la trempe de Dostoïevski. Devant le mythe de l'écrivain incompris représenté par Vivaldo, Richard se transforme consciemment en un écrivain pragmatique, homme pourvoyeur n'ayant d'autre but que de stabiliser sa situation financière et ainsi faire vivre sa famille honnêtement. Contrairement à Vivaldo, il vit dans la réalité. Le monde a changé, dit-il, nous sommes des êtres responsables, nous ne voulons que nourrir nos enfants, et si le milieu littéraire actuel nous le permet, pourquoi ne pas en profiter? Richard Silenski, convaincu de la légitimité de ses choix, sort de l'isolement pour cueillir les fruits de son travail. Décivant la situation de plus en plus répandue des écrivains comme Richard, Andrzejczak écrit :

By the late 1950s and throughout the 1960s the mystique of the garret and the underground begins to crumble. The rules of production and the laws of the capitalist market place inevitably affect the hitherto relatively isolated and independent lifestyle of the American writer. His status changes. It shifts, as one critic put it, "from that of an independent creator to that of a wage earner." Universities hire authors as professors and government grants are available to promising writers, even to young avant-garde rebels. In the mid-fifties, *Time* magazine observes that garret artists are "not much in evidence" because "most writers like to live like people and if they must be in attics, they want them air-conditioned." The vocation of writing ceases to be associated with poverty and becomes a desirable, profitable and therefore attractive profession¹⁶⁶.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 156.

¹⁶⁶ Krzysztof Andrzejczak, *The Writer in the Writing. Op. cit.*, p. 136.

Pourtant, ces romans nous le rappellent : face au succès espéré (qui apparaît aux yeux des autres comme non mérité, ou superficiel) aucune réaction n'est la bonne et, presque toujours, la violence, l'alcoolisme, voire le suicide, attendent l'écrivain au tournant. Bien sûr, les romanciers et romancières ont depuis longtemps de la difficulté à faire coïncider leurs rêves de gloire éternelle et les réalités mondaines du succès populaire, surtout dans un marché aussi potentiellement lucratif que celui des États-Unis. Toutefois, à partir des années cinquante les romans se multiplient mettant en scène ces écrivains déchirés, prisonniers d'un dilemme éthique et moral par rapport à leur succès personnel dépassant de loin l'engagement politique. Un dilemme que leurs créateurs ont bien souvent connus eux-mêmes, et dont ils cherchent à reproduire les contradictions dans la fiction, à défaut de pouvoir les résoudre dans leur vie. Qu'il s'agisse de Malamud, de Baldwin, de Metalious ou même de Mailer – qui a décidé avec *Barbary Shore* d'explorer l'univers du pauvre écrivain écrivant seul dans son réduit, alors qu'il jouissait déjà d'une réputation de « golden boy » de la littérature américaine – ces auteurs se posent la question de la légitimité entourant le succès à travers leurs personnages confrontés à un gain matériel accompagné d'une inévitable perte de l'innocence.

4.23 LE DOUBLE

Selon André Schiffrin, les décennies suivant la fin de la guerre furent difficiles pour la diffusion des idées nouvelles ou subversives aux États-Unis, malgré l'effort de certains de bousculer l'ordre établi. Il écrit dans *The Business of Books* :

Nineteen sixty-two [...] was not an opportune [year] for thoughtful, inventive publishing. Even though the McCarthy era had finally ended in 1954, the effects of the years of purging were still powerful. American intellectual life was devastated in this period. It is, I think, a mistake to look at the witch hunts as being concerned primarily with the problems of espionage, internal subversion, and communism. McCarthy had a very clear idea: to remove New Deal policy makers and intellectuals from position of influence, both in America and abroad¹⁶⁷.

¹⁶⁷ André Schiffrin, *The Business of Books*. Op. cit., New York, Verso, 2000, p. 38.

En ces années de conformisme ambiant et d'angoisse existentielle au début de la guerre froide, l'écrivain américain fait partie d'un réseau étoffé de relations. Entre son éditeur, son agent, ses amis poètes et romanciers, ses connaissances dans le milieu de l'art visuel et de la musique, il baigne dans un circuit le légitimant et dans lequel les jeux de pouvoir sont complexes. L'institution littéraire est puissante, la machine éditoriale bien huilée. Au cours de cette période fructueuse suivant les grands questionnements du modernisme, le romancier est au faîte de sa réputation. Une des conséquences directes de ce statut inédit, bien visible dans les romans de romanciers, est qu'il n'est plus en train de s'inventer en « self-made-man » solitaire et indépendant comme Martin Eden. Le voilà plutôt aux prises avec l'autre, avec son double, ce créateur volubile se prononçant sur la pertinence de son travail.

À la fois seul en train de créer, prisonnier de ses personnages et de son intrigue, incapable de s'engager pleinement dans le monde réel, il est soudainement entouré de compétiteurs lui donnant des leçons ou devenant sa conscience. Allison MacKenzie *et* David Noyes; Richard Silenski *et* Vivaldo Moore; Harry Lesser *et* Willie Spearmint; Janet Belle Smith *et* Charlie Baxter, autant de figures doubles d'une même institution, autant de romanciers confrontés à leurs collègues et amis, à leurs ennemis et à leur némésis.

Comme l'écrit Gaëtan Brulotte, la solitude de l'écrivain se joue désormais à deux, et il n'y a plus de certitude sur la portée réelle de l'art romanesque quand personne ne s'entend sur le rôle qu'il joue au sein de la société, ou dans les marges de celle-ci. S'appuyant sur des exemples tirés de *The Tenants* et de la novella *Ghosts*, de Paul Auster, Brulotte décrit ainsi la multiplication des figures d'écrivains dans le texte, un phénomène s'accroissant à partir des années soixante :

Ces deux protagonistes représentent toujours deux séries de signes contrastants : d'un côté la culture littéraire et savante, connotée comme figée; et de l'autre la nature, présentée comme corporelle et populaire. La distribution des signes ainsi répartie entre les deux protagonistes écrivains isole la culture de la nature. Or, la sympathie du narrateur va en général au personnage qui incarne la nature, laquelle finit par modifier la culture. Ce qui est significatif pour nous, c'est la dissociation

liée à la représentation même de l'écrivain. L'écrivain complet semble pouvoir s'obtenir par la synthèse des protagonistes¹⁶⁸.

Dans le milieu littéraire fictionnalisé des romans américains, cette synthèse est presque toujours imparfaite, cependant, et dans la confrontation se retrouve également un semblant de vérité. En parallèle à l'opposition nature/culture se trouve celles, très souvent explorées par l'écrivain américain, des niveaux culturels et des niveaux d'engagement.

Ces créateurs voient double, en effet, à partir du moment où leur propre vision du roman est remise en question par celui ou celle leur faisant face, jugeant faits et gestes, soit avec la condescendance de qui a déjà publié et a connu le succès, soit avec le mépris de qui peut encore se permettre d'être un défenseur de *l'art pour l'art*, ou de *l'art socialement responsable*. Allison refuse d'entendre les arguments de David, même si elle sait qu'il a raison sur bien des points. Elle préfère mettre la réaction de son ami sur le compte d'une jalousie un peu perverse. Richard Silenski décide de jouer le jeu de la notoriété et assume son nouveau statut de romancier populaire presque par défi envers l'attitude méprisante de Vivaldo. Sans doute serait-il absurde de réduire des personnages comme Vivaldo et David à la jalousie dont ils font montre, et dans leur réaction face au succès d'autrui se trouve l'ambiguïté première de l'entreprise littéraire comme processus à la fois individuel et collectif, à partir du moment où elle pénètre la réalité du monde de l'édition et échappe à son auteur.

David et Vivaldo représentent la croyance en une littérature non soumise aux diktats du public et des vendeurs, ne se limitant pas à un pur divertissement, mais ne savent pas exactement où se trace la ligne permettant de créer une démarcation claire. Dans un milieu littéraire déchiré entre les demandes de l'art et celles d'un capitalisme sans âme, le succès d'un livre efface-t-il *automatiquement* sa qualité littéraire? Bien que se retrouvant chez d'autres écrivains fictifs, dans des circonstances différentes, leur posture élitiste se décline ici dans le contexte social particulier de la guerre froide où, à en croire des chroniqueurs comme Schifffrin ayant vécu les transformations de l'intérieur, l'idéologie néo-libérale et la

¹⁶⁸ Gaëtan Brulotte, « La solitude de l'écrivain », dans André Siganos, dir., *Solitudes, écriture et représentation*. Grenoble, ELLUG, 1995, p. 153.

médiocrité ambiante gagnaient le milieu éditorial en entier¹⁶⁹. Leur opposition se verra de plus en plus exacerbée par l'aspect bêtement mercantile d'une frange grandissante de l'industrie du livre américaine occupant l'espace revenant traditionnellement à la littérature sérieuse. Comme la plupart des jeunes artistes, ils possèdent une foi inébranlable en les pouvoirs de l'art romanesque de transcender les contingences sociales et historiques, même si cela leur coûte le succès immédiat, et c'est sans hésitation qu'ils condamnent la voie empruntée par le monde de l'édition ainsi que leurs collègues participant de ce mouvement. Ainsi, le roman en chantier, pour Vivaldo comme pour David, est un outil de préhension du monde qu'on doit manipuler avec soin et traiter avec un immense respect, quitte à ne jamais le terminer afin d'éviter de le voir souillé par des éditeurs véreux et des lecteurs imbéciles. D'après eux, Richard et Allison trahissent simplement l'art romanesque, soit (dans le cas d'Allison) en permettant aux publicistes de manipuler leur image, soit (dans le cas de Richard) en écrivant des histoires honnêtes dans une prose « middlebrow » plaisant à la classe moyenne. Pourtant, à travers la droiture et l'intégrité dont ils font l'étalage, dans les deux cas la narration du livre insiste sur l'hypocrisie de leur argument basé en grande partie sur une impression d'avoir été floués dans leurs ambitions personnelles, complexifiant par le fait même leur rapport à la pureté artistique. Vivaldo et David deviennent dès lors les miroirs dans lesquels se reflètent simultanément la vérité d'une littérature au destin noble et les bas instincts humains comme l'envie.

C'est sans compter toutefois sur le passage obligé par la publication, à la fois ultime étape du long processus d'écriture et début du difficile divorce entre l'auteur et de son œuvre. Malgré le discours sur l'intégrité, les nombreuses scènes de rencontres avec des éditeurs aussi sournois qu'honnêtes, aussi lâches que consciencieux, rappellent que personne n'est à l'abri d'une compromission. Comme on peut le constater chez plusieurs, le simple fait de voir son manuscrit accepté par une maison d'édition place l'écrivain dans une position contradictoire,

¹⁶⁹ « In retrospect, it is surprising that while our optimistic publishing efforts were closely geared to the rapidly changing society in which we lived, we were oblivious to the developments occurring inside the corporation that employed us. In 1965, Random House was bought by the giant electronics empire RCA, and it was not long before the bookkeeping expectations that were widespread elsewhere in publishing began to be felt [...] » [André Schiffrin, *The Business of Books*. *Op. cit.*, p. 73.]

où un rapport de force s'installe alors que la « machine » éditoriale avale facilement ses objections.

Ce court passage tiré du roman *Youngblood Hawke*, de Herman Wouk, dans laquelle le protagoniste reçoit par la poste le premier exemplaire imprimé de son premier roman, exprime bien la puissance symbolique que possède l'éditeur dans la chaîne du livre, alors que l'écrivain se perd, stupide, dans la contemplation de l'objet matériel « enfanté » :

No man can know what it is like to be a woman taking her firstborn in her arms for the first time; but a writer who holds a freshly printed copy of his first book must have a fair idea of what the woman feels. It lies rectangular and spotless in his hands, with his name on the jacket. It is his pass to the company of the great. Fielding, Stendhal, Melville, Tolstoy wrote books. Now he has written one. It does not matter that the dust lies brown and thick on millions of books in libraries everywhere, it does not matter that most new books fall dead, it does not matter that of the thousands of books published each year only a half dozen will survive the season. All that may be. Meantime he has written a book! The exaltation does not last. It cannot. It is too sharp. It is gone before he has drawn twenty breaths. But in those twenty breaths he has smelled the sweetest of all savors, the savor of total fulfillment. After that, no matter what success he may achieve, he is just another writer, with a writer's trials and pleasures. That joy never comes again in all its purity¹⁷⁰.

Allison MacKenzie ressent sensiblement la même chose au moment de recevoir les premiers exemplaires de *Samuel's Castle*, malgré les concessions qu'elle a dû faire durant les réunions concernant son roman. Comme Arthur Youngblood, elle a cédé à plusieurs recommandations de son éditeur, modifiant ici et là, afin de ne pas compromettre, par trop d'intransigeance, son entrée dans le monde des lettres :

On the twenty-fifth of March, Allison received the six advance copies of her novel, and immediately burst into tears.

Now she knew what David had meant when he spoke of the thrill that came with holding one's first book. She stroked the paper jacket and studied the photograph of herself on the back. Then she removed the jacket and looked at the smooth, black binding.

¹⁷⁰ Herman Wouk, *Youngblood Hawke*. New York, Back Bay Books, 2004 [1962], p. 131.

Samuel's Castle she read, and under the title on the spine, *MacKenzie*. She gazed at it with eyes that slowly filled with tears. Here was the end result of years of work, this compact thing she could hold in her hands¹⁷¹.

Vivaldo Moore ne connaît pas encore cette sensation, lui qui écrit son roman-fleuve sur Brooklyn depuis l'âge de dix-sept ans (et que Richard soupçonne de ne pas vouloir le terminer uniquement pour continuer de croire en son *potentiel*). Pourtant, même les meilleurs ont cédé sous la pression et le désir de publier à n'importe quel prix, comme nous le confirme le cas d'Harry Lesser, auteur d'un deuxième roman « mauvais » mais « vendeur » lui ayant assuré la pitance tout en lui faisant perdre la face. Même Vivaldo le sait : il est presque impossible de ne pas capituler, de ne pas se corrompre en recherchant la reconnaissance par vanité.

Néanmoins, ce n'est pas devant Vivaldo Moore que se retrouve Harry Lesser. Son double, son antagoniste, est bien différent. Willie Spearmint ne porte pas de jugement esthétique sur les romans de Harry, sa désapprobation se situe ailleurs. Au contraire, Willie va même aller jusqu'à avouer (avec difficulté) qu'ils sont assez bons, *dans leur genre*. La confrontation dans *The Tenants* ne se joue pas au même niveau. S'il n'existe pas de terrain d'entente possible entre Vivaldo et Richard, entre Allison et David, est-il possible de réconcilier les idées sur le roman de Willie Spearmint et Harry Lesser? Comment arriver à faire coïncider la littérature autobiographique et revendicatrice de Willie et le roman toujours projeté de Lesser, ce « chef-d'œuvre mineur » sur l'amour, comme il le qualifie humblement, qui viendra racheter sa réputation et refaire de lui un écrivain sérieux? Leurs visions sont exclusives, diamétralement opposées, et malgré leurs efforts superficiels pour trouver une solution afin de cohabiter dans un même espace, il ne restera bientôt plus qu'à détruire l'autre si on veut survivre.

Lesser comprend l'ambition de Willie, il ne la méprise pas complètement, mais désire lui ouvrir les yeux sur la beauté de l'art romanesque élevé à un stade supérieur. À la *fureur* de l'autre, Lesser croit bon d'opposer la *beauté* : « Think of this sacred cathedral we're in, Willie, with lilting bonging iron bell. I mean this flower-massed, rose-clustered, floating

¹⁷¹ Grace Metalious, *Return to Peyton Place*. *Op. cit.*, p. 67.

island. I guess what I mean is what about art¹⁷²? » De son côté, Willie recherche pendant un certain temps les conseils professionnels de Lesser, son expertise formelle. Sauveur autoproclamé de son peuple, il n'a pas envie d'être dompté (ce qui signifierait pour lui écrire « comme un blanc »), mais il aimerait recevoir quelques conseils, sans plus, afin d'exprimer son plein potentiel humain et de le transmettre dans l'écriture.

"Lesser," he went on, trying to restrain the emotion in his voice, "I could save on lots of worry and trouble if you could put your eye on what went wrong."

"You want me to read your manuscript?"

Willie, averting his stiffened eyes, nodded. "Nobody else I know has got two novels published."

Harry reluctantly agreed. "I will if you really want me to."

What more could a man say?

"Would I ask you if I didn't want you to?" The black threw him a look of hatred as he left the room¹⁷³.

On est en droit de se demander s'ils agissent de bonne foi, ces deux hommes, en s'intéressant ainsi au travail de l'autre. Il serait peut-être plus juste de voir dans leur tentative de rapprochement une forme de quête de légitimité de leur propre démarche, qu'elle soit artistique ou sociale. Willie et Harry n'ont « besoin » de leur double que dans la mesure où ce dernier sert d'appui temporaire pour s'élever plus haut. Au final, Harry, le « writer » héritier d'une tradition américano-européenne du roman dialogique, de l'œuvre d'art comme questionnement sur l'humanité et sur le social, évitant de donner des réponses claires, sera toujours conforté dans ses idées par la présence d'un Willie Spearmint, puisque l'ambiguïté fondamentale de son œuvre lui permettra de traverser les époques et de rester lisible, pertinente. De son côté, Willie, le « black » descendant des écrivains protestataires ayant réussi à changer le monde par à-coups en s'attaquant au statu quo et au consensus américain du mythe de l'inclusion, pourra toujours confirmer la légitimité de son projet en regard de la

¹⁷² Bernard Malamud, *The Tenants*. *Op. cit.*, p. 50.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 57.

superficialité narcissique et monomaniacale d'un Harry Lesser, esseulé dans sa fameuse « cathédrale ».

Il n'y a pas de résolution possible entre ces deux écrivains, chacun étant l'ennemi de l'autre, son miroir grossissant et déformant. Contrairement à ce qu'avance Brulotte, ce n'est pas à une synthèse mais à une annihilation que l'on assiste à la fin du récit, tandis que Willie et Harry fourbissent leurs armes dans le but ultime d'empêcher l'autre de s'exprimer. Willie brûle le manuscrit d'Harry, Harry défonce la machine à écrire de Willie à coup de hache. Quelques semaines plus tard ils se croisent dans l'immeuble pas encore démoli, mais générant sa propre végétation, et c'est l'anéantissement :

One night Willie and Lesser met in a grassy clearing in the bush. The night was moonless above the moss-dripping, rope-entwined trees. Neither of them could see the other but sensed where he stood. Each heard himself scarcely breathing.

"Bloodsuckin Jew Niggerhater."

"Anti-Semitic Ape."

Their metal glinted in hidden light, perhaps starlight filtering greenly through dense trees. Willie's eyeglass frames momentarily gleamed. They aimed at each other accurate blows. Lesser felt his jagged ax sink through bone and brain as the groaning black's razor-sharp saber, in a single boiling stabbing slash, cut the white's balls from the rest of him.

Each, thought the writer, feels the anguish of the other¹⁷⁴.

4.24 VERS LA CITOYENNETÉ

La citation ouvrant ce chapitre provient d'un roman de John A. Williams, publié en 1967, intitulé *The Man Who Cried I Am*, racontant la vie et la carrière du romancier et journaliste afro-américain Max Reddick. Au moment où commence le récit, Reddick, attablé à une terrasse d'Amsterdam attend son ex-femme. Il repense à sa jeunesse et aux difficultés

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 229-230.

rencontrées. Le racisme et le rejet qu'il a enduré sont au cœur de ses récriminations contre cette Amérique qui l'a vu naître et qui lui a trop longtemps refusé sa citoyenneté.

Reddick est de retour en Europe après plusieurs années pour assister à l'enterrement de son grand ami le romancier Harry Ames, retrouvé mort en pleine rue à Paris. Secret de polichinelle : Ames a été assassiné par les services secrets américains ayant voulu l'empêcher de divulguer des informations à propos d'un plan d'urgence du gouvernement prévoyant l'insurrection des Noirs à l'échelle nationale : le « King Alfred Plan », une intervention de l'armée visant à éliminer la population afro-américaine dans son ensemble, à la manière d'une « solution finale ». Roman de la paranoïa et de la méfiance envers le « système » et les puissances obscures tirant les ficelles, *The Man Who Cried I am* représente une belle ouverture sur les enjeux qui m'occuperont dans les pages suivantes et qui viendront clore cette histoire des représentations du romancier.

Comme le dit la narration, collée à la psychologie de Max Reddick, Harry Ames était un écrivain des années quarante incapable de saisir où se jouaient les nouveaux défis, les nouveaux risques; un intellectuel de l'après-guerre ayant combattu pour la liberté et l'égalité, mais sans suivre l'évolution des problèmes sociaux, des tensions raciales, leur complexification à travers les mécanismes de l'identité, de l'adhésion et de la dissension. Ames a vécu dans une Amérique encore compréhensible et manichéenne : il y a *eux* et il y a *nous*, pouvait-on encore prétendre à son époque. Ames appartient à la vieille école où on criait haut et fort que les États-Unis étaient un endroit idéal et qu'il restait simplement à le prouver avec des réformes : « In twenty years problems had changed several times; views had been altered or beaten out of shape into new ones; indignation and anger had come to maturity¹⁷⁵. » L'indignation et la colère de certains atteignent effectivement le point d'ébullition et les années soixante-dix et quatre-vingt conduiront à une complexification du rôle et des tâches de l'artiste (qu'il soit blanc, noir, femme ou amérindien) au sein de la communauté.

¹⁷⁵ John A. Williams, *The Man Who Cried I Am*. *Op. cit.*, p., 291.

Après Malamud et ses antagonistes irréconciliables, déchirés entre le racisme et la révolution sociale ou artistique; après les angoisses de Metalious et de Baldwin sur le succès; longtemps après les questionnements identitaires de Nabokov arrivant sur les berges américaines et de Mailer y revenant après la guerre, une réflexion s'impose sur la place de l'écrivain, qu'elle que soit son origine ou sa classe sociale, dans cette société américaine l'ayant complètement absorbé en tant que figure du discours ambiant et membre de la collectivité, même s'il refuse de participer à cette dernière. À partir de maintenant, la question posée par les romans de romanciers sera de plus en plus directement celle de la hiérarchisation de l'art en fonction de l'identité, citoyenne ou révolutionnaire. Le roman doit s'inscrire clairement dans une « américanité » de mieux en mieux définie, puisqu'elle possède une tradition déjà mythique, mais il s'agit paradoxalement d'une « américanité » dénonciatrice, dissidente, révoltée, toujours prête à s'écarter du conformisme pour mieux y revenir, récupérée par une *doxa* ayant besoin de la dissension pour prospérer.

Ces rapports difficiles, voire meurtriers, entre les différents écrivains, entre leurs visions respectives de la littérature et de la société, ne cesseront d'alimenter les intrigues des romans de romanciers dans les années à venir. Les romanciers fictifs deviendront obsédés par les fonctions qu'on leur assigne et essaieront de s'écarter du pouvoir octroyé par leur statut symbolique afin de continuer à en analyser les effets pervers. Par la même occasion, les conflits avec un public toujours plus avide et contrôlant ne cesseront de s'intensifier alors que la popularité viendra mettre en péril l'intégrité, non seulement intellectuelle, mais physique des créateurs.

CHAPITRE 5

DE L'OBSCURITÉ À LA RÉSIGNATION : LE PARCOURS DU CITOYEN (1970-2007)

So he went to the microphone and asked Bellow why it was that so many American writers had avoided – or, actually, more provocatively, "abdicated" – the task of taking on the subject of America's immense power in the world. Bellow bridled. "We don't have tasks," he said, majestically. "We have inspirations."

Salman Rushdie, *Joseph Anton : A Memoir*, 2012¹

Henry Bech écrivait en 1969 ne pas considérer que la publication de *Bech : A Book*, par John Updike (« this little *jeu* of a book² ») leur causerait un tort irréparable, ni à lui ni à Updike. En définitive, il s'en remettait donc au bon jugement de son créateur et donnait son aval à la publication, proposant quand même quelques modifications de dernière minute.

Ce romancier fictif apparut pour la première fois durant les années soixante dans une nouvelle intitulée « Bech in Rumania; or the Rumanian Chauffeur », récipiendaire du prix de la plus longue panne d'inspiration³ et du prix Nobel (raflé à Günter Grass en 1999), nous

¹ Salman Rushdie, *Joseph Anton : A Memoir*. New York, Alfred A. Knopf, 2012, p. 77.

² John Updike, « Foreword », *The Complete Henry Bech*. *Op. cit.*, p. 6.

³ « [...] the Melville Medal, awarded every five years to that American author who has maintained the most meaningful silence [...] » [« Three Illuminations in the Life of an American Author », *ibid.*, p. 167].

accompagnera au long de cet ultime chapitre. Bech n'a jamais fait l'objet d'un roman à part entière, contrairement à Rabbit Armstrong, cet autre alter ego updikien, mais l'ensemble du corpus le mettant en scène (regroupé en livres par Updike et ses éditeurs) est pertinent pour le propos de ce chapitre puisqu'il traverse l'époque analysée du début à la fin, à la manière fantomatique d'une rumeur sociale toujours changeante permettant d'obtenir une image plus claire du romancier se dissimulant derrière la souveraineté de son œuvre. En effet, qui est-il, ce véritable romancier américain, sinon la rencontre improbable, au cœur même de la fiction, entre John Updike et Henry Bech?

En ce qu'il permet de réfléchir aux problèmes de l'autoreprésentation du romancier et aux distorsions opérées par le texte littéraire sur la réalité du milieu littéraire américain, le personnage de Henry Bech rappelle deux aspects non négligeables de la représentation de l'écrivain fictif : ceux du jeu (ludisme) et de la manipulation (mensonge), et bien sûr leur dialectique à l'intérieur de l'œuvre.

D'un côté, quand Bech reproche gentiment à Updike lui-même (dans l'avant-propos de *Bech : A Book* [1970], premier recueil publié des textes le mettant en scène) d'avoir fait de lui une sorte d'agrégat de la « figure de l'écrivain juif » – mélange grotesque (ou golem?) de Malamud, Mailer, Roth, Bellow et Salinger – il ouvre la voie à une panoplie d'interrogations fécondes sur la médiation subtile entre l'auteur et l'écrivain en constante représentation. D'un autre côté, à la page suivante (la première de la nouvelle « Rich in Russia »), le lecteur a accès, dès l'incipit, à une information sur la santé financière de Bech, situé par la narration dans un contexte social le déterminant face à nos préjugés et nos présupposés. Avec un incipit comme celui-ci, Updike orchestre la rencontre de ces deux versants de la fonction de la représentation de l'écrivain qui alimentera ma réflexion dans les pages suivantes :

Students (not unlike yourselves) compelled to buy paperback copies of his novels – notably the first, *Travel Light*, though there has lately been some academic interest in his more surreal and "existential" and perhaps even "anarchist" second novel, *Brother Pig* – or encountering some essay from *When the Saints* in a shiny heavy

anthology of mid-century literature costing \$12.50, imagine that Henry Bech, like thousands less famous than he, is rich. He is not⁴.

Le roman du romancier n'a certes jamais été un genre « naïf », ont toujours été inclus dans son programme narratif et dans son énonciation des questionnements sur ses mécanismes et ses enjeux propres, dévoilant les ficelles de la création, permettant d'interroger à la fois la littérature comme médium et comme institution. On se souvient de l'ambiguïté au cœur du *Pierre* d'Herman Melville, ou même, à un autre niveau, de la légèreté de façade dans *Little Women*, de Louisa May Alcott. Comme on a pu le constater à de nombreuses reprises, le roman de romancier est autoréflexif depuis ses débuts. À la fois manière et technique idéale pour l'écrivain afin de se remettre en question, ou de se moquer affectueusement de ses propres travers (de son intelligence autant que de son égocentrisme maladif), il est également un vecteur non négligeable d'informations sur les transformations de la vie littéraire.

À partir des années 1960, toutefois, le genre se fait ostensiblement autoréflexif, jusqu'à faire éclater les formes du romanesque. On voit apparaître, et ce même chez des auteurs pas nécessairement réputés pour leur « difficulté », des procédés expérimentaux et des jeux sur la mise à distance autopoétique, des appareillages narratifs complexes savamment construits pour briser les attentes du lecteur, ou du moins les confondre. La distance entre l'auteur et sa création est d'autant plus réduite qu'il est désormais souvent impossible de départager sa voix auctoriale, *autoritaire*, de celle de son double s'exprimant sur la page, lequel n'a pas nécessairement de personnalité bien définie; en même temps, jamais la distance n'a été si grande entre leurs biographies respectives ou, si on veut, leur identité civile. Un ludisme inédit dans le genre vient brouiller les cartes et on s'amuse avec le vrai et le faux à l'aide de jeux de miroirs, de reflets et de médiations alambiquées. Souvent, le créateur s'éloigne consciemment de son protagoniste au point de vue biographique, pour mieux le retrouver dans une même « écriture » scellant leur destin discursif d'une manière inextricable. En effet, que peuvent bien partager deux romanciers comme Gilbert Sorrentino et son personnage d'Anthony Lamont, antihéros de *Mulligan Stew*, sauf une même *voix*, celle de cette écriture

⁴ *Ibid.*, « Bech in Russia », p. 7.

les faisant fusionner? Aussi, souvent, des romans s'appuyant en apparence sur des procédés de vérisimilitude et des effets de réels forts prendront une autre dimension dès lors qu'on essaiera de les réduire à une lecture réaliste. On n'a qu'à penser à l'œuvre de Philip Roth (surtout la « trilogie américaine »), tendant à soutenir une lecture qu'on pourrait qualifier de superficielle, mais échappant constamment à l'explication facile de ses mécanismes internes : *qui parle, de qui, avec quel rapport* à la vérité, dans *American Pastoral* ou dans *The Human Stain*?

En conséquence, je me pencherai dans ce chapitre sur des œuvres qui, fortes d'appartenir à une tradition littéraire nationale bien établie et également à un sous-genre romanesque assez bien balisé (assez pour faire l'objet d'une forte opposition à l'intérieur même des textes, le thème devenant presque un tabou : un roman de romancier? Quel cliché!), vont se jouer ouvertement des motifs, des tropes et des concepts abordés en cours de route, les déconstruisant et les refaçonnant à leur guise et au gré des humeurs changeantes de leurs protagonistes écrivains.

Toutefois, il est important de spécifier que l'intérêt des romans retenus repose en bonne partie encore une fois sur les liens tissés entre eux et leurs différents contextes afin de compléter ce portrait composite de l'écrivain américain représenté dans la fiction. L'aspect du « code » déployé dans ces œuvres reste donc privilégié pour l'analyse, en ce qu'il permet de confronter la société réelle et la société dans le texte, ou la façon dont ce dernier *filtre* la première. Il s'agit de se concentrer sur l'intérêt porté, par exemple, aux échanges entre les acteurs du monde du livre, aux frictions entre production de masse (« low brow ») et production restreinte (« high brow »), à l'engagement social et aux actes antisociaux, mais également à des aspects encore plus mondains, voire anecdotiques de la vie de l'écrivain fictif, soit les problèmes familiaux que sa carrière peut engendrer et la relation d'amour-haine entretenu avec son lectorat. Ces éléments, loin d'être exclusivement présents dans la trame narrative dite réaliste, font partie intégrante de la construction des textes même les plus expérimentaux, comme on le constate chez Gilbert Sorrentino et John Barth. Jusqu'à un certain point, ces romans *disent* et *réitèrent* que même si l'écrivain fictif crée une œuvre expérimentale s'occupant peu du côté mondain de la littérature, il se voit rattrapé par celui-ci, plus souvent qu'à son tour. Pour citer Claude Duchet : « Même dans le roman le plus éloigné

de toute intention représentative, l'installation esthétique d'un espace-temps, même purement imaginaire, et l'insertion de personnages et d'objets dans cet espace-temps fictionnel, et avec elle l'instauration de rapports d'échange, d'influence, de force, de niveaux de langue et de parole [sont] justiciables d'un questionnement social⁵. Par exemple, au-delà (ou en-deça) de l'appareil métafictionnel déployé par Sorrentino se trouveront toujours la mesquinerie de Lamont et son rapport conflictuel avec ses proches, visibles à l'analyse comme données du texte.

Sur les plans intrinsèquement liés de la création, de la publication et de la réception, cette ère souvent qualifiée de « postmoderne » est surtout marquée par l'importance des médias de masse qui viennent remettre en question la prédominance du livre comme objet culturel significatif. Le monde de la publication, obligé de s'adapter aux nouvelles réalités du marché, perd son autonomie et devient partie intégrante d'un système de divertissement international et multimédiatique flirtant avec la convergence et les pratiques monopolistiques⁶. Dans un tel contexte, les œuvres les plus à même de connaître le succès deviennent celles facilement « adaptables » à plusieurs formats et médiums, créant d'une part un écart de plus en plus prononcé entre la littérature d'élite (qui se referme sur elle-même jusqu'à devenir solipsiste) et la littérature de masse (qui se « vend » aux intérêts du marché et aux goûts médiocres du public) et, d'autre part, une recherche effrénée du « blockbuster » permettant à l'écrivain de connaître le succès immédiat, mais causant des frustrations inédites. D'ailleurs, un des changements les plus importants à survenir dans le milieu littéraire à cette époque concerne la façon dont on pense les redevances et les droits d'auteur,

⁵ Claude Duchet, *Un cheminement vagabond; nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Paris, Honoré Champion, 2011, p. 19.

⁶ « [A]s of 1982, more than 50 percent of all mass market sales were accounted for by five publishers, and ten publishing firms accounted for more than 85 percent. Nine firms accounted for more than 50 percent of "general interest" book sales. The largest publishers in the country are Time, Inc., Gulf and Western, M.C.A., Times Mirror, Inc., The Hearst Corp., C.B.S. and Newhouse publications, conglomerates which all have heavy stakes in mass-market entertainment media, such as radio, book clubs, cable TV, pay TV, motion pictures, video discs, and paperback books. All of them have become significant factors only in the last ten years. » [Charles Newman, *The Post-Modern Aura : Fiction in an Age of Inflation*. Evanston, Northwestern University Press, 1985, p. 152.]

un changement qui transforme l'ensemble de la chaîne de production du livre, comme le souligne John M. Unsworth :

Beginning in the 1960's, publishers started paying huge amounts for the rights to potential bestsellers: a major part of this sudden inflation in contract prices has been the rise in the importance of subsidiary rights. Kadushin et al. observe that « In the nineteenth century, a hardcover trade book's profit was determined by the number of copies sold to individual readers. Today, it is usually determined by the sale of subsidiary rights to movie companies, book clubs, foreign publishers, or paperback reprint houses. » Subsidiary rights can also involve television, merchandise (T-shirts, dolls, etc.), and other tie-ins; in fact, the sales of the book itself often depend on the successful promotion and sale of subsidiary items and productions. The result of this is that the direct sale of books to individuals is far less important than it once was [...] In the words of Dick Snyder, chairman of the board of Simon and Schuster, books "are the software of the television and movie media," and in fact, one third of the movies produced each year are based on books. Richard Kostelanetz gives the worst-case account of the influence of subsidiary rights on editorial decision-making when he says that "suitability to the mass media determines not only whether a novel will be offered to a large audience, but whether it will be published at all⁷."

En cette période de grands bouleversements technologiques et économiques, couvrant en amont les dernières décennies de la Guerre froide et en aval l'avènement d'internet, durant laquelle les États-Unis sont devenus un objet d'envie autant que de haine pour le reste du monde, et où l'hégémonie du livre comme mode de connaissance s'est vue remise en question, le statut de l'écrivain est à la fois stable (immuable et intemporel selon les uns) et précaire (menaçant d'être enseveli sous la médiocrité et la technologie selon les autres). Il m'a donc semblé adéquat d'insister sur les rapports conflictuels entre le romancier ayant des responsabilités envers son art et l'homme ayant des responsabilités envers le reste, soit sa famille, ses amis, son éditeur, son pays, afin d'en extraire la mécanique fondamentale, à la fois moteur *et* frein à l'écriture. La figure du citoyen est indiquée pour clore cette enquête historique puisqu'elle propose simultanément l'idée d'un éclatement ou d'un détachement final de la littérature pour passer à une autre étape de l'existence et celle de la double identité du créateur, artistique *et* civile, qui ne sera jamais uniquement un écrivain, ni pour lui-même,

⁷ John M. Unsworth, « The Book Marketplace II », dans Emory Elliott, dir., *The Columbia History of the American Novel*. New York, Columbia University Press, p. 686.

ni pour ceux qui le connaissent, intimement ou publiquement. Qu'il se fasse terroriste, comme dans *Leviathan* de Paul Auster, ou qu'il abandonne une vocation jugée impertinente et stérile pour se consacrer à une forme de participation citoyenne inédite comme Frank Bascombe, mis en scène par Richard Ford dans *Independence Day*, le romancier fictif américain ne cherche plus à prouver qu'on peut le prendre au sérieux, ses angoisses sont ailleurs. Ainsi, ses réflexions sur l'art ne sont plus les mêmes et ses désillusions ne ressemblent plus à celles de Jo March, alors que la littérature, ni comme discours, ni comme profession, n'a su tenir ses promesses de grandeur et d'épanouissement.

5.1 LA MALÉDICTION DU PERSONNAGE SECONDAIRE : *EXPENSIVE PEOPLE* (1968)

Paru en 1968, soit un peu avant le début de la période historique étudiée dans ce chapitre, le court roman de Joyce Carol Oates *Expensive People* illustre de manière éloquente les questions posées par l'écartèlement de l'écrivain entre sa vie civile et sa conscience littéraire. Par les problématiques formelles soulevées à propos de la voix auctoriale et de son statut flou à l'intérieur du texte, par le truchement du narrateur et de son discours particulier sur la véracité de l'écriture, il apparaît comme une parfaite entrée en matière aux réflexions qui m'occuperont ici.

Laissant peu de place dans l'univers fictif déployé à autre chose qu'à une certaine conception de l'art de raconter des histoires (au sens de *faire de la littérature*, mais aussi de *mentir* et de *mystifier*) *Expensive People* est un roman dense, claustrophobe, où les apparences sont trompeuses. Le discours paranoïaque du narrateur Richard Everett est sujet à caution, puisqu'on ne pourra jamais affirmer sans l'ombre d'un doute la véracité de ce qu'il raconte. Lui-même ne le sait pas avec certitude et Richard place son récit d'entrée de jeu sous le signe de l'arbitraire de toute narration supposément réaliste : il aurait pu commencer ici, ou là, raconter sous un angle ou sous un autre. Il est à la fois maître incontesté de son récit et victime innocente de l'incompatibilité entre les faits et leur transposition ultérieure. Dès les premières lignes, Richard souligne à gros traits que la réalité réside dans la *perception*, dans

les *codes* et les *normes* qui l'infléchissent. Une narration est par définition un leurre parce qu'elle implique un point de vue qui ne saurait être omniscient, et encore moins objectif :

I have a story to tell, yes, and no one else could tell it but me, but if I tell it now and not next year it will come out one way, and if I could have forced my fat, heaving body to begin this a year ago it would have been a different story then. And it's possible that I'm lying without knowing it. Or telling the truth in some weird, symbolic way without knowing it, so only a few psychoanalytic literary critics (there are no more than three thousand) will have access to the truth, what "it" is.

So there is tension, all right, because I couldn't begin the story by stating : *One morning in January a yellow Cadillac pulled to a curb*. And I couldn't begin the story by stating : *He was an only child*. (Both these statements are quite sensible, by the way, though I could never talk about myself in the third person.)⁸

De facture métafictionnelle, construit à partir de procédés et des techniques s'inspirant explicitement de la poétique de Vladimir Nabokov (entre autres dans *Pale Fire*), le livre d'Oates est un roman d'écrivain autant qu'un roman à clés jouant délibérément avec les lieux communs de la fiction et de la figure de l'auteur en situation dans le récit *et* en situation d'écriture. En ce sens, il se rapproche du mode opératoire qu'André Belleau appelait les *romans de l'écriture*, comme *Prochain épisode* d'Hubert Aquin : des récits spéculaires et circulaires mettant en scène l'acte d'écrire, renvoyant plus à eux-mêmes qu'à un donné extérieur, un hors-texte spécifique. Ceci dit, contrairement à *Prochain épisode*, dont l'acte discursif se déroule en dehors des mécanismes de diffusion et de légitimation du livre et de l'écrivain, *Expensive People* est aussi le récit de la vie littéraire, par un fils graphomane, d'une mère romancière, permettant de l'aborder aussi dans ce sens.

Il y a effectivement deux « écrivains » dans *Expensive People*, en compétition féroce : d'abord, l'auteur du livre en tant que tel, Richard Everett; ensuite, la romancière Nastashya Romanov Everett, sa mère. Richard, tenant les rênes de la narration, avoue s'être toujours senti comme un « personnage secondaire » dans la vie de celle qu'il appelle, dans un mélange d'affection et de sarcasme, Nada. Le récit est-il le sien ou celui de Nada? « I was a child

⁸ Joyce Carol Oates, *Expensive People*. New York, The Modern Library, 2006 [1968], p. 5. Je précise que le narrateur commencera quand même le troisième chapitre, et son « récit » proprement dit, quelques pages plus loin, avec la phrase citée « One morning in January a yellow Cadillac pulled to a curb », par pure moquerie des conventions de composition.

murderer⁹ », écrit-il pour commencer, expliquant que son manuscrit servira à raconter les circonstances l'ayant mené à assassiner sa mère alors qu'il n'avait que onze ans. *Expensive People* est donc son témoignage en même temps que sa confession, dont il usera comme bon lui semble, faisant fi des règles et des codes.

Dilettante, « auteur du dimanche », Richard ne sait pas trop ce qu'il fait. Il n'a aucune idée du fonctionnement de la matière romanesque et se réclame d'une liberté totale dans la forme et dans l'expression de sa personnalité littéraire, qu'il oppose directement au professionnalisme de sa mère, qui avait une carrière et une réputation à défendre. Qualifiant son œuvre ici de « memoir », là de « novel », il sème délibérément la confusion quant à la manière dont on doit l'aborder et dans quel genre on doit la placer, afin de briser l'horizon d'attente du lecteur, placé lui aussi sous le signe de la convention. Si au début Richard insiste sur l'aspect autobiographique de son travail, il en postulera plus loin l'aspect fictif en allant jusqu'à imaginer d'éventuelles critiques de son « roman », dans des journaux réputés comme le *New York Times* et *The New Republic*. Sous la plume de ces analystes spécialistes de la fiction réinventée de façon ironique par Richard, la symbolique tordue et malsaine d'*Expensive People* se dessine. Ainsi, après une centaine de pages d'une confession prenant la forme d'un tapuscrit composé dans un appartement miteux payé par son père, il s'affirme romancier et projette à l'intérieur même de son œuvre sa propre réception posthume :

We are all paranoid, all self-loathing and vaguely doomed, but only writers and other exhibitionists are told the terrible truth about themselves. Ordinary people never know anything. They suspect but do not know. [...]

And so I have made up some truths. Last night I made them up. I should keep them for an Appendix to this book, but I am greedy and impatient and masochistic, and so here they are. The posthumous future doesn't seem quite real to me, but I suppose it will come. Can it be possible that you are reading this book in 1969, or later? This moment seems so real to me, so gluey and sluggish, that only a great effort of will can get me past it. I won't be alive to see the actual reviews of my exhaustive work, and no doubt that's just as well. But I imagine they will take these forms¹⁰.

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

En effet, Richard ne sera plus là pour lire les critiques puisqu'il se suicidera une fois son récit terminé. Théoriquement, il ne pourra donc pas participer à la diffusion de son livre, mais dans son monde fantasmatique, son « œuvre exhaustive » sera publiée après sa mort (avec le recours d'on ne sait trop quelle force entremetteuse) et le lecteur y aura accès dans ce futur abstrait qu'est notre présent de lecture. Que le titre de son « roman » coïncide justement avec celui que nous sommes en train de lire n'est qu'un des nombreux jeux réflexifs constituant *Expensive People*, annulant la possibilité d'une interprétation totalement cohérente du récit : grâce à (ou à cause de) Richard, il y aura toujours, peu importe l'angle de lecture qu'on décide d'adopter, des apories et des pièces du casse-tête s'emboîtant mal.

Une chose est cependant certaine : au centre névralgique de la narration troublée de Richard se trouve la figure de Nada, imposante, formée et déformée simultanément par sa perception, jetant ombrage sur son épanouissement personnel. C'est sur cette figure du texte que je m'arrêterai plus longuement. À la fois mère indigne et sainte intouchable, grande romancière américaine et vulgaire opportuniste, rien (*nada*) et tout à la fois, elle est le véritable point nodal du pavillon des miroirs d'*Expensive People*.

5.2 L'ÉMIGRÉE OU L'IMMIGRANTE? NATASHYA (NADA) ROMANOV

Selon son identité civile, qu'on arrive à reconstituer un tant soit peu grâce aux informations distillées ça et là par Richard, Natashya Romanov est une jeune romancière américaine, auteure d'au moins un roman (ayant connu un succès relatif, un succès « d'estime », dirait-on¹¹) et de quelques nouvelles publiées dans des magazines littéraires d'envergure. Elle est identifiée par plusieurs dispositifs du texte comme une écrivaine de

¹¹ Son mari, Elwood Everett, aime la présenter, en se moquant, comme une écrivaine « mineure, mais célèbre », en insistant sur l'importance, pour la reconnaissance littéraire, d'osciller entre popularité et obscurité : « " – a minor but famous writer, you know the kind. Only if they're minor are they any good. The ones we've heard of, Mr. Hansom, you and I, if we've heard of them they're already lousy, finished, just crap to the intellectuals! Crap! Everything we know about or read – and we went to college too, didn't we, Mr. Hansom? – everything we know is crap just because we know it, right? Only the minor, secret people are gifted. They are minor and famous and my wife is prominent among them – " » [*Ibid.*, p. 13.]

fiction « sérieuse », ou « littéraire », que certains qualifient même de « difficile ». Son statut reste flottant par contre, puisqu'elle semble récolter (devant un Richard émerveillé) certains avantages d'une carrière d'écrivaine « populaire », alors que le milieu banlieusard dans lequel elle a choisi de s'installer fait équivaloir le fait de publier des livres et celui de devenir une personnalité publique et d'être « connu ». Ce double statut en apparence contradictoire est mis en scène dans le roman lors d'un dialogue entre Nada et un admirateur représentant les deux natures de la romancière. L'homme, intimidé, témoigne à la fois de sa connaissance des enjeux de la littérature américaine actuelle, relayés par les publications sérieuses qu'il mentionne, et de son intérêt mondain pour la personnalité de l'auteure :

"I have always been interested in literature, passionately interested, Dean Nash said with a grin. [...] "I've made a few attempts at writing myself, but above all I am interested in contemporary American writers. I subscribe to four of the 'little' magazines, including *The Transamerican Review*, in which you've just had a story, right? And may I say I have quite a collection of our fellow contemporaries? A sizable collection you might be interested in seeing. I have your two books on the side of my library devoted to living authors." And he laughed with an embarrassment that seemed to be feigned. "Of course you are still alive, Mrs. Everett. I would like to show you my library and get your opinion, and I would hope that, if I'm not being too aggressive, I might have you autograph your books¹²."

Richard cherche des renseignements sur cet aspect de la vie de sa mère, duquel il est exclu, il se rend donc à la bibliothèque et emprunte ses livres et les revues dans lesquelles on la mentionne. Dans l'une d'entre elles il découvre la place de cette dernière dans le canon de la fiction américaine contemporaine : « It turned out to contain an article on "The State of American Fiction," two-thirds of it concerned with the deaths of Faulkner and Hemingway, "which left a vacuum in our culture," and one brief paragraph near the end busying itself with twenty-one new, young, promising writers, one of them being Natasha [*sic*] Romanov¹³. » Ainsi se positionne-t-elle dans une continuité avec les « grands romanciers » ayant construit l'imaginaire littéraire de la nation : elle n'est pas une vulgaire romancière *populaire* qui aurait abdiqué aux demandes d'un marché du livre vorace et déshumanisant. Au contraire (et

¹² *Ibid.*, p. 35-36.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

ce *malgré* le conformisme dont elle fait montre dans sa vie civile en s'installant dans une banlieue cossue et en « jouant » la carte de la classe moyenne américaine), elle jouit de ce statut flou lui permettant d'être à la fois reconnue par ses pairs et légitimée en tant qu'écrivaine par les profanes, ne serait-ce que parce qu'elle a publié un livre, ce qui impressionne au plus haut point les bonnes femmes abonnées aux clubs de lecture et leurs maris abonnés au country club. C'est d'ailleurs sur les bases de cette reconnaissance que Nada réussira à obtenir une entrevue avec le directeur de l'école où Richard devrait être admis : cet amateur de bonne littérature contemporaine a lu son roman et lui demande même un autographe, que Nada s'empresse de lui offrir.

La jeune romancière prometteuse, bien qu'elle s'incarne d'emblée dans un corpus « états-unien », a des antécédents et une histoire familiale vague, dont elle ne parle presque jamais, augmentant son aura de mystère. Comme en écho à sa dette envers Vladimir Nabokov, *Expensive People* fait donc de Natashya Romanov une figure de l'« émigrée », fille d'aristocrates, Russes blancs exilés dans le Nouveau Monde :

Well, Nada's people were a mystery. She spoke of them vaguely and with some embarrassment : émigrés, obviously, but shadowy and remotely threatening. They had had a minimum of power in their new life, Nada told people. Everyone was puzzled by her choice of that word "power," and I was puzzled too. But you couldn't get much out of her. Because she was a writer she presumably chose her words with care, but still "power" didn't make much sense. Her parents were exiled nobility, perhaps, dying broken-hearted in a vulgar, foreign land. I recall something about a hotel in New York City where other Russians were, shadowy intrigue, futility. She hinted that her father was not quite admirable, perhaps unbalanced, that her mother was wrecked by the great journey, and that she, Natashya, only child, was born in squalor and had tasted it. So, she threatened Father, she could leave him and return to it at any time¹⁴.

D'un point de vue littéraire, l'importance de cette ascendance est capitale, puisqu'elle place d'emblée Natashya Romanov la romancière à l'intérieur d'une lignée double (Russe et Américaine) en lui conférant une certaine noblesse (ne serait-ce que dans la connotation de son patronyme) opposée au mythe américain de l'égalité. L'édifice littéraire qu'elle construit, sa *carrière*, s'appuie en bonne partie sur ce nom de jeune fille, ce « maiden name » conservé

¹⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

sur la jaquette de ses livres. Mais les apparences sont trompeuses et, de la même façon que Richard fantasme parfois ses parents comme de vulgaires marionnettes derrière lesquelles se dissimuleraient ses *vrais* parents, Natashya Romanov ne serait-elle pas en fait Nancy Romanow, fille de pauvres Ukrainiens et non d'aristocrates Russes, ayant grandi dans le nord de l'état de New York, descendante non pas *émigrée* mais simplement *immigrante*? C'est du moins la découverte que semble faire Richard à la fin de son récit, semant encore une fois le doute quant à la véracité de ce qu'il vient de raconter, nous obligeant à reconsidérer les chapitres précédents à l'aune de cette révélation. Et si Richard n'est pas fiable comme narrateur, qui le sera? En l'absence d'une instance supérieure et régulatrice, le lecteur cherche en vain une autorité dans les recoins du texte et doit se résoudre à accompagner Richard dans ses jugements. Ainsi, entre l'émigrée et l'immigrante, mais également entre la romancière dans le texte vue par son fils et la romancière créant celui-ci à travers les faux-semblants et les demi-vérités que cela implique, se trouve l'épaisseur de la construction romanesque d'Oates.

Nada est présentée par Richard dans les premières pages d'*Expensive People* comme une femme d'une grande beauté et d'une grande élégance : « [...] a dark mink collar lifting up about her throat, her skin pale and glowing with the winter light and her lips pursed after a morning of disappointments and her eyes (those lovely eyes!) hidden at this moment by sunglasses¹⁵. » Richard l'admire de loin, incapable de s'approcher, ni même d'entrer en communication avec elle, sous quelque forme que ce soit. Elle est pour lui un objet lisse, sublime et vide, autour duquel il gravite, satellite sans importance. Au moment où le récit commence (où Richard le fait commencer), il a dix ans, et son seul lien avec sa mère est un Q.I. élevé, ce dont elle est fière parce qu'il pourra entrer dans la meilleure école privée de leur nouveau quartier de Fernwood, en banlieue de Détroit : la Johns Behemoth Boys' School. En effet, les attentes de Nada sont grandes en ce qui concerne son fils, et l'existence de Richard tourne, en retour, autour de l'idée de plaire à cette femme lointaine et hautaine. Il acceptera donc, malgré l'incohérence d'une telle chose, de *repandre* un test de Q.I. dont elle juge les résultats décevants : « "You know, Richard, I don't want you to be less than I am. I

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

want you to be better than I am. I can't bear the thought of some kind of degenerative process setting in. I see myself as less than my father was, and now you... Do you understand¹⁶?" »

Il aimerait qu'elle soit simplement sa mère, mais il découvrira en cours de route (et c'est ce qu'*Expensive People* raconte en empruntant bien des détours) la nature véritable de Nada, d'abord une artiste. Avant d'être une mère, avant même d'être une femme, elle est une écrivaine, une romancière¹⁷. Cette créature hybride habitant à Fernwood, avec lui et son père, est une aberration. Richard nous apprend d'ailleurs que Nada fait des fugues à répétition, en réaction à cette vie conventionnelle et étouffante : elle déserte le foyer, abandonnant mari et fils à leur sort, et retourne (probablement) à New York, fréquenter les cercles littéraires lui permettant de se sentir exister en tant qu'auteure.

Cherchant non pas à se faire remarquer par Nada (il sait que c'est impossible : son champ de vision n'inclura jamais Richard), mais à pénétrer un tant soit peu dans son univers, c'est par la littérature – et pour ainsi dire à rebours de la vie réelle – que Richard finira par avoir l'impression d'accéder à la véritable Nada : celle qui ferme la porte de son bureau à clé pour ne pas être dérangée durant ses périodes d'écriture, disparaît des heures durant, parle au téléphone avec des inconnus et tient des conciliabules avec des hommes autrement plus intéressants que son mari, Elwood. Cette femme, se dit-il, n'est accessible que par ses écrits et n'a d'essence que dans et par ses mots. Richard tentera de la saisir à travers ceux-ci, sans grand succès : il se butera à l'essence de la littérature, soit l'ambiguïté du rapport au monde établi par le texte, reproduisant le monde en le modifiant. Son insuccès sera amplifié par le regard ambigu que Richard pose sur sa propre entreprise narrative et la nature particulière des mots en tant qu'outils (seul leg identifiable de sa mère) :

¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷ La nature quasi-monstrueuse de cette créature mi-mère mi-artiste est bien encapsulée dans cette phrase que son ami, l'éditeur du *Transamerican Quarterly* lance à Natashya, remettant en question toute cette « vie normale » qu'elle a voulu construire autour d'elle en se mariant et en s'installant en banlieue avec sa famille. Il l'a connue *avant*, et ne comprend pas ce qu'elle essaie de devenir : « "But you, you're not even a woman, I mean, you're *in essence* not really a woman, and yet you've had a child. It's monstrous..." » [*Ibid.*, p. 175.]

Words to Nada must have been different from everything else in the world – weapons but not just weapons, candies, spices, jabs of pleasure and pain – and it made no difference whether they were about anything "true" or not. I think my own problems about life, about what is real and what is fiction in my own life, in this memoir, might come from her, though I don't want to blame her for anything¹⁸.

5.3 « THE MOLESTERS »

Non seulement sa relation affective avec le fils malaimé est-elle problématique, allant jusqu'à causer sa mort (du moins dans une des interprétations possibles du récit), mais les liens de Nada avec l'auteure Joyce Carol Oates sont eux-mêmes complexifiés par l'apparition dans le roman d'une nouvelle complète reproduite par Richard, intitulée « The Molesters ». Parue dans *The Quarterly Review of Literature*, cette nouvelle de Nada est lue par Richard comme une clé pour comprendre sa mère et son interprétation sera décisive pour la suite des choses : Nada « l'écrivaine » possède sans conteste une grande connaissance et une grande empathie pour les enfants abusés et perturbés, et ce récit est un aveu de culpabilité devant son abandon de Richard. En définitive, pourtant, ce n'est pas le sens de la nouvelle « expliquant » sa mère qu'il parviendra à extraire autant que sa signification en tant que texte littéraire échappant aux conclusions univoques.

L'intérêt de l'inclusion (l'intrusion) de « The Molesters » est multiple. Mentionnons d'abord qu'Oates exploite ici un procédé qui sera de plus en plus courant dans les romans de romancier : en donnant un accès direct à la bibliographie de l'écrivain fictif, voire à des extraits de son œuvre, elle s'efface derrière l'écriture de l'autre et lui permet d'être à l'avant-plan de l'énonciation pour un instant. Les exemples se multiplieront de cette incursion de l'écrit dans l'écrit, et une caractéristique restera riche de sens, accentuant leur aspect paradoxal : il s'agira souvent d'extraits de l'œuvre de l'auteur réel, publiés indépendamment du livre que nous lisons, c'est-à-dire sous leur propre nom, dans d'autres circonstances. On verra plus loin avec John Irving à quel point le procédé peut mener à une confusion entre les niveaux de lecture, voire à un malentendu avec les lecteurs.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

« The Molesters » est une parfaite illustration de ce procédé brouillant la distance entre la figure de l'auteure Joyce Carol Oates, dissimulée par son texte, et la figure de l'écrivaine Natashya Romanov, représentée par le récit : en dehors du monde restreint d'*Expensive People*, Oates a bel et bien fait paraître une nouvelle identique, intitulée « The Molesters » dans *The Quarterly Review of Literature* en 1968. Une nouvelle faisant maintenant partie intégrante de son œuvre, apparaissant dans des anthologies et sur certains syllabus universitaires, d'où le statut ambigu du texte dans l'économie du roman. D'une certaine manière *Expensive People* peut se lire comme une forme élaborée (malgré ou à cause de son aspect psychotique) d'explication de texte, dans un esprit similaire au *Pale Fire* de Nabokov. On pourrait aller jusqu'à affirmer que la construction du roman tourne entièrement autour de « The Molesters » en tant que centre nerveux d'où l'interprétation *surgit*, à la fois la nôtre et celle de Richard. Après sa (notre) lecture, Richard va jusqu'à offrir une série de pistes à considérer pour l'analyse, se transformant en critique amateur et, par le fait même, permettant à Oates de se déguiser en lectrice de son propre texte.

L'effet de ventriloquie souvent ressenti dans un roman de facture réaliste se double ici d'une distorsion causée par l'impossibilité de trancher entre les multiples niveaux de voix faisant fusionner *création* et *réception*. Richard parle, mais on veut savoir *qui* parle à travers lui, interrogeant ainsi l'héritage du modernisme et ses relations difficiles avec le dépositaire ultime de la signification du texte littéraire, un héritage dans lequel *Expensive People* s'installe sans contredit. Le jugement porté par Richard, dans le rapport ténu qu'il entretient avec la vraie nouvelle d'Oates, est semblable à celui des critiques inventées plus tôt et jugeant son propre récit, au sens où l'auteure réelle, en définitive, invente le jugement de Richard. On n'a pas de peine à imaginer le plaisir un peu masochiste qu'il peut y avoir à composer les lignes suivantes :

The story seemed to me confusing but "artistic." Was it confusing because it was artistic, or artistic because it was confusing? [...]

The story takes time to figure out, but finally you see that :

1. There is only one man by the creek, only one man, and he happens to be a Negro. A Negro molester. (But rather gentle for a molester, I think. Is this Nada's sentimentalism?)

2. The title refers to more than one molester; hence we see that all the adults are "molesters"; they molest and are adults; they go about their business of adulthood, which consists partly (it would be selfish to say *wholly*) of molesting.

3. The child, who is much like myself, is telling the story to herself in various stages, unable to allow herself the full memory at first. It is too terrible. She gradually works up to it, is finally flooded by it and annihilated, so that the story ends upon an act of molestation. Clever Natashya Romanov, the author, who becomes herself one of the poking, prying molesters!

4. In symbolic terms : the child is myself, Richard Everett. Nada wrote the story to exorcise the guilt she rightly felt for abandoning me so often.

5. Nada, in three forms, as three adults, recognizes herself as my molester and acknowledges her guilt.

Have I seen something forbidden? Have I made an error¹⁹?

Divisé entre l'impression d'avoir mal compris et celle d'avoir percé le texte et d'y avoir déniché le sens secret, voire interdit, Richard n'arrive pas à trancher. Comme le Charles Kinbote de *Pale Fire* (sur)interprétant le poème de John Shade en fonction de ses souvenirs et de sa vie passée, Richard Everett échafaude le sens de son existence (et par le fait même le récit qu'il en tire) à *partir* du sens qu'il est parvenu à extraire de la nouvelle de sa mère. Ainsi, la construction du roman que nous lisons se fait-elle sur un double foyer perceptif en constante fluctuation : d'une part, au centre de l'écriture de Richard se trouve Nada et cette réalisation que le monde tourne autour d'elle, faisant de lui un personnage secondaire (« Anyway I, Richard Everett, became a Minor Character²⁰ ») de sa propre histoire; d'autre part, au centre du livre se trouve « The Molesters », cette courte nouvelle dont l'*interprétation* extensive (fautive, paranoïaque, mal informée, déformée par la psychose, etc.) par Richard constitue les quelque deux cents pages d'*Expensive People*.

Bertrand Gervais, dans *Lecture littéraire*, se demandait comment savoir à partir de quel moment on peut considérer avoir compris un texte, l'avoir *bien* compris. Son essai, au

¹⁹ *Ibid.*, p. 151.

²⁰ *Ibid.*, p. 194.

demeurant très éclairant sur les possibilités de ce qu'il appelait une « lecture littéraire », individuelle et originale, tentait de trouver des solutions afin d'éviter les dérives interprétatives. En utilisant un personnage lisant *mal* comme le Kinbote de Nabokov à la manière d'un contre-exemple, Gervais cherchait à établir un certain nombre de normes ouvrant la lecture grâce à l'individualité, en la balisant du même coup à l'aide d'outils théoriques et méthodologiques²¹. Mais qu'arrive-t-il lorsque les Kinbotes de ce monde prennent le dessus?

Richard représente, comme le personnage mégalomane de *Pale Fire*, l'épigone du lecteur craint par chaque écrivain : celui qui *comprend mal*, parce qu'il relie chaque signe à sa propre expérience, refusant son universalité à l'œuvre; mais à qui, paradoxalement, on ne peut retirer le droit d'interpréter puisque les intentions de l'auteur sont indisponibles, ou inopérantes. En fait, Richard n'a pas complètement tort dans ses jugements. Sa lecture est subjective, bien sûr, mais pas complètement abracadabrante : les symboles et thèmes qu'il en dégage sont effectivement présents à l'intérieur de « The Molesters », en substance. Il surinterprète à partir du moment où il relie ces thèmes à *lui* en tant que personne, faisant de l'histoire lue un condensé symbolique de sa relation avec Nada²². Sa lecture de type

²¹ Gervais est explicite sur ce point, la lecture littéraire est individuelle, investie par une subjectivité, mais elle n'est pas *n'importe quelle lecture* : « Il ne s'agit pas de permettre n'importe quelle lecture [...] mais de poser comme fondamental l'acte d'appropriation du lecteur. Lire, c'est faire sien; et une lecture littéraire doit être l'expression de ce lien. En posant cette singularité, il ne s'agit pas d'éliminer du processus ce qui ressort des méthodologies littéraires et des modèles théoriques développés ces quarante dernières années, mais de chercher à préserver, malgré leur utilisation, la part de subjectivité du lecteur. » [Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal, XYZ, 1998, p. 35.]

²² Dans la nomenclature élaborée par Vincent Jouve, Richard concrétise l'hybridité intrinsèque du lecteur, alors qu'il interprète tous les rôles à la fois dans son appropriation frauduleuse de la nouvelle de sa mère : celui de *lectant* (l'analyste qui regroupe les éléments du texte sous une « image d'auteur » garante de la signification), celui de *lisant* (la victime de l'illusion romanesque qui veut croire à la vraisemblance du récit) et le *lu* (le voyeur projetant ses pulsions inconscientes sur le texte). Le langage psychanalytique employé par Jouve s'applique parfaitement à Richard : « Le lecteur, lorsqu'il ouvre le livre, est en quête de quelque chose. Le roman existe pour combler un manque, une absence. Cette mélancolie du lecteur, ce besoin de faire du plein avec du vide, a sa source dans la « nostalgie de l'objet perdu » décrite par la psychanalyse. L'objet perdu, pour le sujet, c'est la mère : la force du lien entre texte et lecteur est comme l'écho lointain de la relation à la mère. Ce qu'on cherche si passionnément à travers la lecture, c'est la clé de son mystère. » [*L'effet-personnage dans le roman*. *Op. cit.*, p. 90.]

subjectiviste se voit invalidée quand l'attribution du texte devient floue et problématique : le mensonge littéraire de sa mère se cache sous les mots. En effet, comment « The Molesters » pourrait-il être à propos de lui alors que l'auteure qu'il fantasme n'est pas celle qu'il croie, sa mère n'étant pas elle-même, Nada l'émigrée étant en fait Nancy l'immigrante? Prisonnier émotif, d'un côté, de la « vérité » de Nada exprimant sa culpabilité et son abandon par la littérature, comment pourrait-il, de l'autre, soutirer quoi que ce soit d'un texte écrit par une femme qu'il ne peut considérer autrement que comme une menteuse? « No, the woman I called "Nada" (that stupid name, she was right) was just a liar. She cheated all the time²³. »

Expensive People est un roman de romancière mettant l'accent sur le lecteur. Celui qui, dangereux, fantasme la vie de l'auteure à travers son texte jusqu'au point de nier cette vie même. Au final, Richard, cherchant à comprendre l'essence de Nada, entre dans son écriture et y déniche une « vérité » qui l'annule en tant que mère et en tant que femme réelle désirant une existence civile en dehors de l'écriture. La lecture des textes *éclaire* Richard sur les questions qu'il se posait à propos de sa mère, mais *assombrit* également son tempérament et sa capacité à distinguer le vrai du faux : il nous assure qu'il l'a bel et bien assassinée, mais personne n'a jamais cru sa version des faits, il est donc libre d'analyser les causes et les conséquences de son geste fatal. Perdant la notion du réel au fil de son récit, Richard devient paradoxalement, au-delà du meurtre violent en tant que tel, le lecteur fantasmé, imaginé, craint et désiré à la fois par l'écrivain offrant à autrui le fruit de son travail, c'est-à-dire ce lecteur ébranlé auquel il aura imposé ses intentions floues et sur lequel il aura eu un impact.

²³ Joye Carol Oates, *Expensive People*. *Op. cit.*, p. 153. En filigrane de l'argument développé dans ce paragraphe se trouve également la question sous-jacente de l'attribution réelle venant compliquer le tableau : Oates, en déplaçant le foyer de l'interprétation d'un de ses récits vers une autre auteure (toute fictive soit-elle, comme le lecteur interprétant), parvient à expliciter astucieusement l'idée qu'un texte peut prendre plusieurs significations radicalement différentes dans différents contextes. En effet, l'interprétation de Richard basée sur la culpabilité de la mère envers son fils, écrivant « The Molesters » pour se racheter, est irrecevable à partir du moment où on sait que Joyce Carol Oates n'avait pas d'enfant quand elle a écrit *Expensive People*, ce qui n'empêche pas le texte de fonctionner dans les deux contextes, et les liens entre Nada et elle n'en sont que plus ambigus. Dans la biographie que Greg Johnson lui consacre, il la cite : « [...] not even Nabokov could have conceived of the bizarre idea of writing a novel from the point of view of one's own (unborn, unconceived) child, thereby presenting some valid, if comic, reasons, for it remaining unborn and unconceived. » [Citée dans Greg Johnson, *Invisible Writer : A Biography of Joyce Carol Oates*. New York, Dutton, 1998, p. 160.]

5.4 BROUILLER LES CARTES

Joyce Carol Oates est loin d'être seule à cette époque à jouer consciemment sur les niveaux de lecture et sur l'indécidabilité fondamentale de la création littéraire pouvant mener à un solipsisme dangereux comme celui de Richard. D'un côté, la méfiance envers la *mimésis* et l'illusion référentielle est à son comble, chez les romanciers comme chez les théoriciens, alors que le caractère autotélique de la fiction s'affirme; de l'autre, de plus en plus de romans s'amuse à mettre en scène des lecteurs « hallucinés », incapables de faire la part des choses entre le vrai et le faux, prisonniers de ce que le texte dit sur leur monde personnel. Ces lecteurs, comme Richard, prennent les mots au pied de la lettre, investissant la fiction d'un pouvoir presque mystique d'influence sur la réalité qu'elle ne cesse pourtant de remettre en cause en sabotant ses propres effets. Dans *Expensive People*, les exemples abondent de cette (con)fusion entre un auteur surconscient de l'aspect factice et purement conventionnel de sa construction et un lecteur dans l'incapacité de discriminer. Richard, en tant qu'auteur du manuscrit et en tant que lecteur de l'œuvre de sa mère, incarne les deux positions simultanément, ce qui rend l'exercice encore plus étrange et angoissant. Dans cet extrait significatif, il s'attaque aux « idiots » comme aux « universitaires », comme si la littérature elle-même était une absurdité, et n'importe quelle lecture discréditée d'office, par son caractère intéressé :

Therefore the technical devices I, as a writer, use, I readily admit them. I want to admit them, and everything. Maybe there are a few of you who want to write also, who have a lesser tale to tell – lesser, I should hastily qualify, in terms of moral cess-matter. Maybe there are some of you who have, in your homes, dog-eared copies of *The Writer* with earnest articles that will see you through crises of mental blocks, third-person narration, limerick verse. If so, I should call your attention to these short, cheerfully blocked-out, and fast-moving chapters. Or aren't they fast-moving? No matter. I have based some of them on an article concerned with "building suspense" and – you see how honest I am – even dull stretches can be used to build suspense if there is the promise of some violence to come. I do indeed promise violence, yes. VIOLENCE... VIOLENCE (this is for people standing at *Browse & Leaf* shelves in clean suburban libraries). I offer to them also ECSTASY... MORAL ROT... ANGST... KIERKEGAARD... and other frauds

that bring a sardonic smile to your lips and mine, my university-educated readers, but that will snare lesser folk²⁴.

À vrai dire, la plupart des écrivains de la génération d'Oates (même les moins avant-gardistes), s'intéressent de près ou de loin à ces questions, les explorant par l'entremise de procédés visant surtout à mêler les ficelles de l'identité et de l'autorité. Dans les romans de romanciers, elles occupent évidemment une place prépondérante.

Parfois, écrivain fictif et écrivain réel sont à l'opposé, créant une fausse distance ne faisant que mettre l'accent sur leurs liens ontologiques et linguistiques, comme Henry Bech et John Updike, le premier juif et en constant manque d'inspiration, le second WASP et très prolifique. Ici, Bech semble avoir une complète indépendance d'esprit; là, il est conscient de n'être qu'un personnage tiré de l'imagination d'Updike. Ici, il n'est pas *écrit*, il *existe*; là, il est lui-même tributaire du langage qui le forge, à travers l'étrange échange entre son créateur et lui, par l'usage du discours indirect. Ainsi, dans une nouvelle à la narration au demeurant assez traditionnelle comme « Bech Swings? », datée de 1969, cette phrase surgit : « They did not, perhaps oddly, touch. *Perhaps oddly?* He had lost all ability to phrase²⁵. » Se voyant offrir l'énonciation du discours narratif, Bech devient soudainement l'auteur de sa propre narration omnisciente en discours indirect libre.

D'autre fois, les deux instances se confondent littéralement et installent le texte dans un entre-deux instable, entre le roman et l'autobiographie, entre la fiction et les mémoires, ce qui n'est pas sans causer des problèmes de focalisation. Ici, l'effet recherché est une identification nette entre le « moi » scripteur (ou énonciateur du texte) et le « moi » écrivain, homme ou femme existants dans la réalité; une identification bien évidemment niée simultanément par des jeux subtils sur la vraisemblance, la biographie, les registres d'expression : c'est moi et ce n'est pas moi et, pour le lecteur, faire pencher l'œuvre d'un côté ou de l'autre équivaut à ne pas avoir compris son mouvement dialectique et son ludisme intrinsèque. Comme le rappelle Andrzejczak, à partir des années soixante-dix, durant la foisonnante période de la métafiction américaine, le héros-écrivain et l'auteur font front

²⁴ Joyce Carole Oates, *Expensive People*. *Op. cit.*, p. 73.

²⁵ John Updike, « Bech Swings? », *The Complete Henry Bech*. *Op. cit.*, p. 111.

commun pour mieux brouiller les perceptions du lecteur, à qui on demande d'être à la fois le complice parfait et le dindon de la farce.

Authors have inscribed themselves into novels since the early stages of the genre, but the practice of breaking in upon the fictional world has been pursued by postmodernists so frequently and determinedly, with such sense of variance and imagination, that we can regard it as a major representative development in writer-hero fiction. This vogue gives fiction the sense of a uniquely forefronted and revitalized authorial presence. [...]

Personal idiosyncrasies and diversity of imagination and style provide the supposedly real-life author fiction with a rich and varied gallery of self-portraits. They emphasize the importance of fiction's shifting levels of consciousness and highlight the tensions between fabulation and actuality, between autobiography and fictionalized biography. The apparently factual in this "transworld identity" of the self-conscious writer clashes with the obviously fictive. One distinguishes the hero's self and the author's self (even if the two are reflections of each other, that is, when the names and lives of the hero *in* the work and author *of* the work coincide), the self of the protagonist that a fictional hero invents and the self of that hero, the two above selves and the author that creates them. Fictional writer-heroes and real-life authors, outer and inner selves, life and art become reflected, twinned, multiplied, contrasted, but also peculiarly unified, just as supposedly outer and inner narratives are unified.

The reader, the receiving end of this confrontational drama, is left to wonder about the plausibility of the hero's personal-spatio-temporal contiguities, to speculate if he deals with the authentic Barth, Roth, or Vonnegut, if these authors have really done or said in the real-world what they do and say as characters in the text. If he questions the validity and relevance of tales that are often called "real stories" or "real autobiographies," he unwittingly plays the role which he has been assigned : co-creator of the narrating self²⁶.

Le romancier fictif n'a jamais été aussi proche de son créateur – avec lequel il partage une œuvre, des connaissances, des souvenirs d'enfance, parfois même un nom – tout en n'ayant jamais été aussi loin, puisqu'il est remis en question par des textes occupés à démontrer leur propre facticité.

²⁶ Krzysztof Andrzejczak, *The Writer in the Writing*. *Op. cit.*, p. 63.

5.5 ENTRE LE FÉMINISME ET LE SPECTACLE DU MOI : *HOW TO SAVE YOUR OWN LIFE* (1977)

Aux prises avec ces expériences postmodernes sur l'identité instable et artificielle du créateur, l'auteur peut-il être victime de ses propres effets? La question est légitime et s'il est une écrivaine qui, au fil des années soixante-dix, a illustré ce phénomène en le poussant jusqu'aux limites floues de l'autofiction racoleuse et spectaculaire, c'est bien Erica Jong. Dialoguant dans son œuvre avec les maîtres américains de la fiction de l'écrivain, comme Philip Roth et John Updike, ayant si éloquemment exprimé l'angoisse existentielle et sexuelle du mâle occidental moderne, elle a voulu imposer une contrepartie féminine forte, qui exprimerait le désarroi aussi bien que le désir de liberté des Américaines.

En 1973, elle fait paraître son premier roman, *Fear of Flying*, rapidement devenu un classique du féminisme en annonçant une radicalisation du discours. Dans ce livre, Isadora Wing raconte en long et en large, sans complaisance, ses frasques extra-conjugales. La sexualité y est abordée par Jong de façon explicite et irrévérencieuse, ce qui en soi était révolutionnaire dans la littérature américaine. Jamais auparavant une femme n'avait été décrite ainsi, intellectuellement comme physiquement, à travers ses réalisations professionnelles aussi bien qu'à travers ses fantasmes érotiques. Isadora Wing représentait, pour bien des lectrices, une possibilité d'évasion et de prise en charge de soi simultanées. Le roman s'est vendu à plusieurs millions d'exemplaires partout à travers le monde et Erica Jong a écrit deux suites fortement attendues.

Quelques années plus tard, dans *How To Save Your Own Life* (1977), l'héroïne Isadora Wing fait un retour. Elle s'est faite romancière, ce qui l'a rendu riche et célèbre : il y a quelques années, elle a publié un roman mettant en scène une poète en plein processus d'émancipation sexuelle intitulé *Candida Confesses*. Son environnement social n'est plus celui de la jeune artiste frustrée rêvant de notoriété et de reconnaissance, prisonnière d'un mariage malheureux. Elle est maintenant passée, dit-elle, de l'autre côté du miroir, celui où on s'aperçoit que ce dont on avait rêvé n'était qu'une illusion d'optique : ni plus heureuse ni plus épanouie, elle est par contre perturbée, et ce au quotidien, par les déformations (elle parle de « distorsions ») que le succès a fait subir à son livre et à son « image ». Le processus d'identification entre elle et son personnage s'est enclenché dès la sortie de *Candida*

Confesses et s'est accentué à mesure que le succès augmentait, son public désirant toujours davantage que fiction et autobiographie soient une seule et même chose. Désespérée, Candida tente de rectifier le tir :

I had modeled Candida after myself, yet she was both more and less than the real Isadora. Superficially, the likeness was easy enough to spot : a nice Jewish girl from the Upper West Side, a writer of poems and stories, a compulsive daydreamer. Yet Candida was frozen in a book, while I was, I hoped, growing. I had outgrown many of the desires that motivated her, many of the fears that trapped her. Yet my public insisted on an exact equivalency between her and me – because my heroine, astoundingly enough, had turned out to be amanuensis to the Zeitgeist.

This amazing development surprised no one more than me. When I invented Candida Wong (with her wise-ass manner, her outspokenness about sex, and her determined bookishness), I was convinced that she was either unfit for print or else so precious that no one but a few other wise-ass Jewish girls from the Upper West Side could relate to her. But I was wrong. As Candida felt, so felt the nation. And no one could have been more surprised than her creator.

Millions of copies later, I began to wonder whether I had created Candida or whether she had, in fact, created me²⁷.

Voyez, semble-t-elle dire aux gens, entre *elle* et *moi*, se trouve le gouffre du papier, de la trame, de l'histoire, de la *fiction*. Candida Wong n'est pas Isadora Wing, puisque la première est statique, immuable dans sa condition d'être virtuel, et la seconde est changeante, évoluant au gré des expériences de la vie : elle n'est pas *écrite*, elle *écrit*, et *écrire* la change continuellement. En filigrane de cette imploration à lire correctement, toutefois, ne perçoit-il pas une demande contradictoire nous sommant de ne pas les *confondre*, mais au moins de les *mélanger* un peu ? Effectivement, pour que l'ensemble fonctionne, il s'agit de les faire se rencontrer sur au moins un des niveaux de notre lecture, jusqu'à ce que la frontière entre les deux devienne imprécise. Sans cette rencontre, l'édifice s'écroule.

L'intérêt est décuplé, bien sûr, par le fait que l'argument d'Isadora est lui-même virtuel, puisqu'elle n'existe pas réellement. Invention de l'écrivaine Erica Jong, cette dernière lui met ces mots en bouche, à la manière d'une ventriloque expérimentée. Encore une fois, la stabilité du roman repose sur cette ambiguïté et il ne peut exister en dehors de l'indécision du lecteur

²⁷ Erica Jong, *How to Save your Own Life*. *Op. cit.*, p. 12.

quant aux liens unissant les trois instances autoriales²⁸. Chacune d'elles, à tout moment dans le récit, est (comme l'indique Isadora) *plus* qu'un simple personnage et *moins* qu'une pure représentation de sa créatrice respective. L'identification de l'auteure et de son personnage est donc souhaitée et récusée à chaque instant, ce qui a pour effet d'accentuer l'aspect spéculaire du texte faisant référence à lui-même.

Erica Jong, Isadora Wing, Candida Wong : trois auteures, trois étapes différentes ou trois facettes concomitantes de la vie littéraire, c'est selon. Fractionnées dans un seul et même livre – la première comme principe de réification auquel s'accroche désespérément le lecteur; la seconde comme personnage s'exprimant la plupart du temps *en lieu et place* de la première; la troisième, sorte de figurante permettant d'élaborer sur la complexité des rapports entre les deux autres – elles empiètent l'une sur l'autre et renvoient sans arrêt aux mêmes questions et aux mêmes débats sur la teneur et les limites de l'autobiographie. Des limites aussi bien littéraires que mondaines, alors qu'Isadora, comme Erica, se livre en pâtures, elle et sa famille, aux lecteurs (ceux qu'elle désirait tant, les mêmes qu'elle méprise maintenant, dans leur incapacité à discriminer) ne demandant qu'à plonger dans le croustillant d'une vie autre que la leur, mais semblant aussi réelle, sinon plus.

Ainsi, d'une manière similaire à Isadora Wing, Erica Jong a connu les difficultés liées à l'identification entre elle et son personnage. Plusieurs lecteurs ont voulu faire d'elle et d'Isadora une seule et même personne, transformant son roman *Fear of Flying* en manifeste féministe, ou en confession égocentrique d'une femme en quête de succès facile, capitalisant sur l'appétit des médias de masse pour le scandale. Les critiques dévastatrices de *How to Save Your Own Life*, insistant sur l'absence d'imagination de l'auteure, se sont succédé. Des

²⁸ C'est le cas du roman autobiographique en général, pourrait-on dire, mais c'est différent ici dans la mesure où Isadora, malgré leurs ressemblances, ne *veut pas* être identifiée à Candida, à qui elle souhaite toute l'indépendance onthologique que la fiction apporte. Même chose pour Erica Jong, qui cherche, avec *How to Save Your Own Life*, à créer une distance entre elle et Isadora, ne serait-ce qu'en la faisant s'exprimer aussi explicitement sur le sujet.

membres de sa famille s'y sont également *reconnus*, portraitisés, caricaturés, vampirisés par la verve de l'écrivaine sans scrupules²⁹.

Problème récurrent auquel aura à faire face le romancier fictif au cours de cette période de médiatisation à outrance, la propension de ses proches à se reconnaître dans ses livres montre encore une fois à quel point il fait face à des situations l'écartant de ses présupposés à l'égard de l'autonomie artistique. Lui (et l'ensemble de l'appareil critique qui l'entoure, le soutient et le légitime) qui veut tellement croire à la séparation claire entre la fiction et la réalité, entre la littérature et le monde, se retrouve constamment pris au piège entre ses mots et leur interprétation erronée, même par ceux dans le milieu littéraire qu'il considère intelligents et sensés. Isadora, après avoir capitalisé sur le flou autobiographique de son premier roman, aimerait qu'on en reconnaisse l'inventivité, une position défendue également par Erica Jong dans les années ayant suivies la parution de *Fear of Flying*, comme le souligne Charlotte Templin :

When *Fear of Flying* first came out, Jong acknowledged in interviews that the novel contained autobiographical elements, but in subsequent interviews she has emphasized the artistic transformation of her material, and she has also written

²⁹ Charlotte Templin consacre un chapitre de *Feminism and the Politics of Literary Reputation* à la réception critique négative de *How to Save Your Own Life*. D'après la recension effectuée par Templin dans le cadre de son analyse, la majorité des critiques insistaient sur l'aspect autobiographique, en refusant de lire le roman comme de la fiction. « [The critics] presented *How to Save Your Own Life* as a sell-out, a pandering to a mass audience, and an illustration of the poverty of the cultural values of a society that could choose to reward this particular novelist. Because of her best-selling first novel and the subsequent publicity, Jong became identified with popular culture or, to use a more pejorative term, "mass culture." Many reviewers of *How to Save Your Own Life* seem to be reviewing the author – who is cast as the person responsible for dragging down cultural standards – rather than the book. The reviews emphasize the autobiographical nature of the novel and then turn to the author, often commenting on her status as a public figure, the amount of money she makes, and her perceived role as a culture heroine, a role resented by these reviewers. » [Charlotte Templin, *Feminism and the Politics of Literary Reputation: The Example of Erica Jong*. Lawrence, University Press of Kansas, 1995, p. 75.] Bien que je sois d'accord avec le travail de réévaluation effectué par Templin, qui permet de constater à quel point le bouleversement, par une œuvre à la fois féministe et populaire comme celle de Jong, des schémas de pouvoir établis par la critique sérieuse (« the literary establishment ») dans les années soixante-dix pouvait empêcher une critique objective de ses romans, la lecture proposée ici prend en considération le fait incontournable que les effets narratifs de *How to Save Your Own Life* s'appuient largement sur l'éventualité d'une telle réaction critique, en incluant un métadiscours ambigu sur l'autoreprésentation et l'autobiographie, ce qui en fait autre chose que le roman simplement mal lu et mal compris par mauvaise foi phallocrate et élitiste que Templin décrit.

several articles specifically addressing the continuities and discontinuities between art and life. In her interviews she began to use the term myth, to refer to the overarching meaning and unifying theme, suggesting that emphasis should be placed on the larger imaginative structures of her work instead of on parallels between her life and that of her protagonist³⁰.

Cette confusion inévitable, sur laquelle le roman s'appuie bien évidemment, fait en sorte qu'Isadora passe beaucoup de temps, dans *How to Save Your Own Life*, à expliquer la différence entre la fiction qu'elle cherche à créer et la morne réalité dans laquelle elle essaie tant bien que mal de s'épanouir. Isadora (comme Erica) aimerait que l'on retienne de son œuvre non pas sa presque parfaite corrélation avec sa vie civile, mais bien son aspect *mythique* la rendant universelle : « Even autobiography is not interesting if it is only about its subject. Unless that subject becomes everywoman, unless that story becomes myth, it is of no interest to anyone but the subject – and perhaps her mother. And once it becomes myth – it is no longer autobiography. Or merely fiction³¹. » Malheureusement (ou heureusement, puisque c'est ce qui lui fait vendre des livres), elle est consciente du fait que personne n'arrive à intégrer concrètement ces concepts et que la lecture dominante sera celle de l'identification. Cela vaut également pour Erica Jong elle-même, de laquelle on pourra toujours dire (comme on le dit de Philip Roth) qu'elle *s'amuse* à brouiller les frontières de la fiction et de la biographie, mais semble quand même, avec les romans d'Isadora Wing, engagée dans une fuite vers l'avant, celle d'un narcissisme observé de près obligeant à l'autojustification.

Par exemple, dans un passage comme celui-ci, où Isadora s'adresse virtuellement à son mari psychiatre, on voit bien la perplexité de son propre regard face à la confusion semée derrière elle, alors que Bennett Wing (le mari sino-américain d'Isadora) et Allan Jong (le mari sino-américain d'Erica) se confondent. À la fois repentante et agressive, Isadora explique éloquemment l'impossible démarcation entre ce qu'elle raconte et ce qu'elle vit, parce qu'elle se trouve rattachée au destin médiatique de sa création :

And what about this past year in which everyone has been praising you for being such a patient husband? Your outrageous wife, the notorious Isadora White Wing,

³⁰ Charlotte Templin, *Feminism and the Politics of Literary Reputation*. *Op. cit.*, p. 87.

³¹ Eric Jong, *How to Save Your Own Life*. *Op. cit.*, p. 142.

bestselling poet/novelist, wrote a book whose heroine, the notoriously candid Candida, confesses to actually experiencing lust! Men all over America are commiserating with you for having such a filthy-minded wife and yet bearing it all so manfully. The heroine of your wife's book actually runs off with another man – and everyone believes that's the whole story – but marriage is far more complicated than fiction gives it credit for being³².

Mauvaise lecture ou non, au-delà de leurs affinités biographiques, c'est dans leur quête insatiable de cet endroit instable entre le vrai et le faux, entre le réel et l'imaginaire permettant aux autres de se voir dans le livre et la justification postérieure les déclarant idiots de le faire, qu'Isadora et Erica se rejoignent.

5.6 L'ÉPICURIENNE : ISADORA WING

How to Save Your Own Life est une œuvre hétéroclite, multiforme, occupée aussi bien de l'art de la littérature dans sa complexité que de la vie littéraire dans sa superficialité. Loin d'être obsédée uniquement par le processus créateur en soi, Isadora Wing offre énormément de commentaires sur le monde des livres, de l'édition et des rapports conflictuels entre la personnalité de l'écrivain et sa vie quotidienne (on pourrait parler du « moi profond » et du « moi social » proustien). Ses opinions sont souvent virulentes, démontrant une forme de désabusement, voire de dégoût, et à la lire on se demande ce qui peut bien pousser les écrivains à continuer d'œuvrer dans un milieu aussi pernicieux.

La « vie littéraire » telle que vécue par Isadora Wing, cet « autre côté du miroir » auquel on passe après avoir enfin réussi à faire publier un roman, est loin d'être l'idylle annoncée par les rêves de splendeur de la jeunesse. Au contraire, c'est une bataille quotidienne pour s'assurer une place dans un milieu contrôlé par l'hypocrisie, avec les magouilles et les manigances que cela suppose; c'est aussi une tentative constamment vouée à l'échec d'*expliquer* au monde (aux proches, aux médias, aux critiques) la différence entre l'auteur et le personnage, entre les personnages et leurs « modèles »; c'est finalement un immense malentendu quant à la teneur et aux propos des romans publiés, se perpétuant et prenant de

³² *Ibid.*, p. 125.

l'envergure à mesure que la carrière évolue : Isadora vit dans un perpétuel quiproquo. Ayant accédé à cette célébrité à laquelle elle rêvait, consciemment ou inconsciemment, elle n'en voit maintenant que les mauvais côtés. Bien mal lui en prit de connaître le succès à cette échelle : on l'envie et on lui en veut. Ses relations avec sa famille sont difficiles depuis que des membres de celle-ci se sont vus dans un personnage ou un autre, son mariage bat de l'aile depuis que des clients de Bennett l'ont reconnu, lui, dans un personnage en particulier. Isadora a l'impression de passer son temps à défendre l'intégrité de son roman, qui ne se limite pas *seulement* à un compendium de personnalités empruntées à la vraie vie. La lire ainsi, n'est-ce pas abaisser son oeuvre au niveau de la presse à potins et de la confession spectaculaire? Bien sûr, Candida se *confesse*, mais Candida n'est pas Isadora.

Dès les premières pages de *How to Save Your Own Life*, la romancière témoigne du paradoxe impliquant le désir d'être « connu », cette envie de gloire motivant l'ambition, aussi « artistique » soit-elle. Ses mots sont acerbes, le jugement porté sur elle-même est dur, mais on n'y voit au bout du compte que cette fausse modestie tiraillant le romancier fictif depuis son apparition chez Hawthorne. C'est toujours la même rengaine après cent cinquante ans : en *exposant* sa vanité, en toute humilité, l'écrivain *prouve* par le fait même sa grande intelligence et l'acuité de son autodérision.

What the hell did I want anyway? I had everything I'd worked so hard for – and it somehow all seemed like ashes in my mouth. I had lusted after fame, notoriety, adulation all my life. From the moment my father saw me in the hospital and asked my mother "Do we have to take it home? ..." my life had been a constant struggle to get attention, not to be ignored, to be the favored child, the brightest, the best, the most precocious, the most outrageous, the most adored. And now I had it – not from my parents or my husband, maybe, but from the rest of the world. And now it all seemed like some sort of nightmare.

Perversity. Three years ago I would have been ready to kill for what I had now. I had envied published writers, envied and adored them. I had imagined them to be demigods, invulnerable to pain, blessed with a constant supply of love and self-assurance. Now I was learning about the other side of the fun-house mirror of fame. It was as if I had entered a room which very few are allowed to enter and which everyone on the outside believes to be incredibly beautiful, opulent, and magical.

Once inside, you discover it is a hall of mirrors and all you see are myriad distortions of self, self, self³³.

La description est loin d'être positive, et les mots « fame », « notoriety », « adulation », y sont associés au cauchemar représenté par cette nouvelle réalité. Ce « self » final, répété trois fois, vient accentuer l'idée de la réflexion sans fin du moi s'offrant en spectacle, tout en prétendant parler d'autre chose, des problèmes des femmes en général. Captive de son œuvre romanesque, Isadora désire à nouveau cette innocence caractéristique de ceux et celles n'ayant pas goûté au fruit défendu de la notoriété, ceux et celles qui continuent de la regarder et d'espérer un jour atteindre les mêmes hauteurs.

Figure de l'épicurienne, elle voulait jouir de cette position enviable, en toute liberté, mais s'aperçoit que la réalité est bien différente. Au lieu de s'épanouir, de s'émanciper, elle n'a fait qu'aboutir dans un cul-de-sac : « There are the distortions of the press, the distortions of strangers who project their fantasies and frustrations on you, the distortions of all those people who envy you and imagine they would like to replace you. If you tell them you are trapped in a hall of mirrors, they don't want to hear it. They need to believe in the magic of the locked room³⁴. » L'effet le plus pervers de cette aventure est que ces millions de copies vendues ne l'ont jamais rapproché de qui que ce soit, bien au contraire : elle se sent plus seule que jamais, au milieu de cette adulation.

Le milieu littéraire est aussi une engeance avec laquelle l'écrivaine doit composer au jour le jour. Ses éditeurs sont des imbéciles profitant de son succès sans comprendre réellement ce qu'elle tente d'accomplir : ils ont flairé dès le début le parfum du scandale et se réjouissent de la carrière du roman. Son agente, Eliza Rushmore, n'est pas plus brillante, elle qui compte les copies vendues en devenant plus mielleuse avec Isadora à chaque million : « Eliza is a saccharine-voiced, streaky-haired graduate of skidmore who called me Isadora until the first million copies were sold, "my love" after the second million, "sweet one" after the third million, and "darlingest" after the fourth. You'd pay ten percent of your income not

³³ *Ibid.*, p. 8.

³⁴ *Ibidem.*

to have to talk to her at all³⁵. » Depuis la parution de *Candida Confesses*, Isadora est entrée par la grande porte dans ce qu'elle appelle, avec sarcasme, le « literary world », un espace parallèle fait de compromis et d'hypocrisie, où chacun envie le succès de l'autre, en le méprisant simultanément pour ses choix commerciaux et son absence d'intégrité. Au moment où on lui propose un contrat avec Hollywood, pour l'adaptation cinématographique du roman, elle s'empresse de signer, se disant qu'au moins, là-bas, on ne fait pas semblant, on ne sa cache pas derrière une « pureté » artistique désolante :

Ah, the literary world. They hate failure and despise success. They have contempt for authors whose books go unread and sheer hatred for authors whose books are too much read. Try to please the literary world and you will spend your life in a state of rage and bitterness. But Hollywood is simple, almost pure – if total venality is a form of purity. There, nothing at all matters but making money. And the more you make the better you are. And the end justifies any means at all³⁶.

On a souvent entendu cet argumentaire dans la bouche des romanciers fictifs, et il reviendra de manière récurrente au cours des années soixante-dix et quatre-vingt : le bonheur littéraire est une illusion. L'échec d'un livre est inadmissible, le succès l'est également, pour d'autres raisons, peut-être plus compliquées. La méfiance envers le public lecteur (qui, de connivence avec la critique journalistique, « fait » ou « défait » le succès du livre) est telle que l'écrivain aura toujours l'impression d'avoir triché : pour en arriver là où il est, il a *obligatoirement* sacrifié la littérature à l'autel du marché. Ce sentiment d'imposture s'accroît lorsqu'il se retrouve au milieu de ses pairs, alors qu'il doit justifier sa présence sur les palmarès de vente, haut perché aux côtés d'écrivains populaires de seconde zone ou de paralittérature historique et sentimentale.

Dans le champ littéraire américain des années soixante-dix, délimité à l'extrémité de la « production restreinte » par l'avant-garde métafictionnelle et à l'autre extrémité de la « production de masse » par le culte du bestseller du *New York Times* et des Book Clubs, où la compétition est féroce, Isadora, en tant que femme d'abord et en tant qu'ex-poète ensuite, se retrouve dans une position précaire. Son livre, en effet, comme le *Peyton Place* de Grace

³⁵ *Ibid.*, p. 139.

³⁶ *Ibid.*, p. 138.

Metallious, devient vite un triomphe commercial relayé par le scandale, mais sans qu'elle renonce à ses prétentions littéraires. Autrement dit, *Candida Confesses*, malgré son succès, est marqué du sceau de ce que les Américains appellent la « serious fiction », mais ses qualités littéraires ont été gommées par l'aspect provocateur de certaines scènes et par le discours ouvertement féministe dont l'œuvre se réclame.

Le sort de *How to Save Your Own Life* est encore une fois assez semblable. L'immense succès de *Fear of Flying* a, selon Charlotte Templin, engendré son double statut contradictoire d'œuvre lue par la critique comme « populaire » et sans intérêt littéraire, mais recevant quand même l'attention médiatique de l'élite en étant critiqué dans plusieurs des journaux et magazines participant à la légitimation littéraire :

Jong's second novel was reviewed in five of the eight journals [considered] as influential in moving a work to the precanonical stage (while *Fear of Flying* was reviewed in six). We must assume that the novel was regarded as at least a candidate for high culture status by the editors and reviewers of these journals. When *Fear of Flying* first appeared, it was reviewed along with other new novels, many of which could not easily be categorized as pop culture, including books by Patrick White and David Storey. *How to Save Your Own Life* was reviewed along with books by Joan Didion and Ingmar Bergman³⁷.

Médiatisée à outrance, multipliant les apparitions à la télévision, mais laissée en dehors du circuit élaboré des prix littéraires nationaux d'envergure comme le Pulitzer ou le National Book Award, Isadora devient automatiquement une « auteure à succès », sans mérite et sans légitimité littéraire, plus ou moins prise au sérieux par les chiens de garde de l'institution

³⁷ Charlotte Templin, *Feminism and the Politics of Literary Reputation*. *Op. cit.*, p. 78. Les huit journaux en question, recensés dans un article de 1983 de Richard Ohmann sont *The New York Review of Books*, *The New Republic*, *The New York Times Book Review*, *The New Yorker*, *Commentary*, *Saturday Review*, *Partisan Review* et *Harper's*. Pour Ohmann, le stade « pré-canonique » d'un roman américain passe obligatoirement, et ce avant que l'université ne concrétise son statut, par une reconnaissance médiatique de ces publications d'élite presque toutes concentrées à New York : « A novel had to win at least the divided approval of these arbiters in order to remain in the universe of cultural discourse, once past the notoriety of best-sellerdom. The career of *Love Story* [Erich Segal, 1970] is a good example of failure to do so. After some initial favorable reviews (and enormous publicity on television and other media), the intellectuals began cutting it down to size. In the elite journals, it was either panned or ignored. » [Richard Ohmann, « The Shaping of a Canon : U.S. Fiction, 1960-1975 ». *Critical Inquiry*, vol. 10, no. 1, septembre 1983, p. 205.] Le cas de l'œuvre de Jong récusée très vite par l'« establishment » mais ayant survécue dans le « discours culturel » vient ici ajouter la donnée du scandale politique (féministe) que Ohmann ne considère pas dans son étude.

littéraire. Elle existe dans un entre-deux inconfortable l'obligeant à justifier sans cesse son entreprise romanesque auprès de son lectorat, à jouer de façon toujours plus subtile sur l'illusion biographique et sur la figure de l'auteure en compétition avec le personnage se substituant à elle. Ainsi la trame de *How to Save Your Own Life* tourne-t-elle beaucoup autour de la question de la construction de l'œuvre, mêlée à celle de la « construction de soi » en tant qu'individu, comme s'il fallait absolument contrôler la réception en incluant une réflexion filée sur les liens entre roman et autobiographie, entre fiction et autofiction. Comme un fait accompli, le prochain livre d'Isadora portera probablement le titre de celui que nous lisons : « If I ever get the time to write another book, I thought, I am going to call it *How to Save Your Own Life* – a sort of how-to book in the form of a novel³⁸. » Prise entre deux modèles incompatibles d'écriture, il ne lui reste plus qu'à se moquer d'elle-même en plaçant ses efforts romanesques dans la catégorie méprisante de la croissance personnelle, mais elle n'y croit pas plus, car les écrivains sont incapables de sauver qui que ce soit, étant eux-mêmes si perturbés. « Hah. That was ridiculous. Imagine me saving lives when I couldn't save my own³⁹ », dit-elle, et elle poursuit cette idée, plus avant dans le récit :

This is your life, Isadora Wing. Still living on the West Side street where you grew up. Dividing your life between the writing desk and the telephone table and the analyst's couch. Is *this* the woman everybody envies? Is this the woman who's supposed to have the answer? Ask Kathryn Kuhlman. Or Clare Boothe Luce. Or Helen Gurley Brown. Start your own religion. Become a faith healer. Marry money. Start a magazine. *Those* people have answers. But not writers. We are paid for our pain. And our nightmares. We are paid to drift foggily from the typewriter to the kitchen stove (where we make still another pot of coffee and remark to ourselves irresolutely that *one* of these days we *ought* to mop the kitchen floor). Then we drift back. We get paranoid from too much solitude and believe our publishers are ripping us off or our readers pestering us. We get a dozen raving mash notes and one unsigned, illiterate hate letter and remember only the hate letter. We spend so much time alone, brooding, that we become obsessed with sex, with fame, with chimerical business deals. We hunger for love, ache for sex – and yet, when we get it, dispose of it quickly so as not to let it interfere with our writing. Unhappiness is our element. We come to believe we can't function without it⁴⁰.

³⁸ Erica Jong, *How to Save Your Own Life*. *Op. cit.*, p. 26.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

Leitmotiv des liens entre l'œuvre en construction et la femme, l'individu, la citoyenne en quête d'émancipation, elle reviendra souvent sur cette absence de bonheur comme moteur principal de l'écriture romanesque, sur ce lieu commun prétendant que les belles histoires n'intéressent personne. Isadora insistera aussi sur le paradoxe de son rôle de porte-parole incompétente d'une génération de femmes en plein processus de libération. Ces femmes, ces lectrices, écoutent ce qu'elle a à dire. Pourtant, répète-t-elle à qui veut bien l'entendre, loin de vouloir parler au nom des autres, elle ne sait même pas qui elle est.

Isadora ne voulait que s'épanouir en écrivant des histoires, ce qu'elle fait de mieux. Comme ses maîtres à penser masculins, elle s'inspire de sa propre vie, de son milieu social, de ses proches, afin de construire un monde fictionnel crédible auquel le lecteur pourra s'identifier s'il le désire. Aussi, la plus grande part du désenchantement face aux « récompenses » de la littérature vient du fait qu'elle a le sentiment d'être traitée différemment en tant que femme. Elle est persuadée que les responsabilités lui incombant comme « romancière » sont différentes de celles d'un homme. Ce dernier n'a pas à jouer le jeu de la contrition éternelle devant le jugement péremptoire d'inconnus. Isadora est claire là-dessus : si elle n'était pas une femme, son roman n'aurait pas été lu comme une vie privée exposée au grand jour, mais comme une œuvre littéraire à part entière, provocante certes, mais dans un sens positif. Alors que son succès rime avec scandales et médisances, elle arrive mal à juguler son ressentiment grandissant envers cette situation intenable la poussant à s'excuser auprès de ses détracteurs ou de ces gens qui l'accusent d'avoir exploité sa vie de couple⁴¹.

De la même manière que Janet Belle Smith, qui se voyait reflétée à travers le regard d'autrui dans sa vie quotidienne comme la femme d'un cadre banlieusard, et non comme une

⁴¹ L'exemple inverse de Henry Miller (un des premiers défenseurs de *Fear of Flying*, d'ailleurs) démontre bien la différence de traitement perçue par Isadora chez les critiques, alors que l'écrivain a insisté sa vie durant sur l'aspect purement autobiographique de son œuvre, pourtant lue et analysée comme de la fiction par plus d'un. Dans un article de 1974 du *New York Times*, il comparait le sort réservé à son *Tropic of Cancer* et au roman de Jong : « [...] in the case of 'Tropic of Cancer' [...] critics and readers alike were inclined to think I had *invented* Henry Miller. To this day many people refer to it as a novel, despite the fact that I have said again and again that it is not. » [Cité dans Charlotte Templin, *Feminism and the Politics of Literary Reputation*. *Op. cit.*, p. 88.]

écrivaine, Isadora Wing ressent de la colère vis-à-vis de Bennett, son mari, car il cristallise à ses yeux la confusion régnant autour de son statut. Elle n'en peut plus de se sentir coupable envers lui pour l'avoir « utilisé » dans son livre : « Was my success some sort of allergy that had to be tolerated? In my position, a man would be crowing; I was forever apologizing. Thanking my husband for "putting up with" my fame. Apologizing to less successful friends by telling them how awful it really was to have what I had. And I *felt* apologetic. And obligated⁴². » Isadora est perpétuellement en train de s'excuser de son succès et de ce qui l'accompagne : la « vie littéraire », la fréquentation de célébrités, les cocktails mondains, les regards masculins concupiscent. Être une « femme écrivaine » fait d'elle aux yeux des autres la « femme » de quelqu'un, et d'aucuns trouvent Bennett admirable d'endurer les frasques sociales d'Isadora. Encore une fois, comme on l'a vu chez Alison Lurie, le rapport à l'amour conjugal et à la muse est ici transformé, alors que l'artiste féminine n'a pas droit au même statut que son mari. Contrairement à un homme, si elle échoue dans son rôle de « femme », elle sait très bien que son statut d'« écrivain » en souffrira directement. Elle sera jugée pour avoir abandonné un homme persévérant et fiable. Cette situation problématique semble irrémédiable et gruge Isadora au point où *How to Save Your Own Life* s'occupe presque entièrement à la contourner, et ce en la décrivant le plus clairement possible pour que les lecteurs comprennent.

À travers ce ressentiment et cette colère poussant Isadora à chercher son bonheur ailleurs que dans son mariage avec Bennett, on voit à quel point *How to Save Your Own Life* est un roman écrit à une époque de transition, autant dans l'histoire de la littérature des États-Unis que dans celle de l'affranchissement des femmes américaines. Isadora est une épicurienne n'ayant pas encore vraiment le droit de l'être, engourdie par une société qui étouffe ses pulsions, aussi bien créatrices que sexuelles. Aussi, en racontant sur plus de trois cents pages l'impossibilité pour elle de quitter son mari et de demander le divorce, le roman d'Erica Jong tourne un peu en rond. Il a mal vieilli, nous plaçant devant un dilemme qu'on comprend mal, à la fois si proche et si lointain. L'émancipation tant désirée par cette Isadora Wing aux ailes brisées, en quête de bonheur individuel (le droit à l'erreur et à l'aventure, typiquement

⁴² Erica Jong, *How to Save Your Own Life*. Op. cit., p. 9.

masculin, qu'elle revendique pleinement) est à la fois théoriquement acquise, mais encore inatteignable dans les faits, puisque chaque « victoire » féminine se voit minée par des mauvaises langues et des lois inadéquates ou restrictives. Certes, elle *s'exprime* comme une femme libre et moderne, celle qui publie des romans et qui possède un capital (aussi bien économique que symbolique), mais elle continue à se *comporter* comme une épouse soumise craignant les conséquences d'une rupture pour la réputation de son mari.

Sa situation précaire ne fera que se complexifier quand elle fera la rencontre en Californie d'un jeune homme prêt à lui offrir la passion qui manque dans sa vie avec Bennett et, par la même occasion, une raison suffisante pour quitter ce dernier. Isadora se laisse prendre au jeu et abandonne son mari pour Josh, avec lequel elle tente une ultime fois de vivre (comme un homme) sans se soucier des conséquences et du regard moralisateur d'autrui. C'est sans compter sur la profonde ambiguïté de l'esprit masculin. Josh, après quelques jours de bonheur, lui lance une accusation tordue la plaçant face à une double contrainte absurde. Il est *si* amoureux d'elle qu'il refuse de poursuivre leur aventure sous prétexte qu'Isadora, en tant que romancière, n'est là que pour l'exploiter, lui, le jeune homme pur et sans arrière-pensée. Dans un des pires monologues jamais prononcés par un personnage de roman, Josh exprime ses craintes de n'être qu'un *objet de désir* pour Isadora, éternellement renouvelable, éternellement jetable :

Josh buried his head in the pillow. I stood there watching, feeling uglier and uglier, fatter and fatter, determined not to comfort him. Finally, he looked up. "What the hell's the point?" he shouted. "You get me to tell you everything, to fall in love with you, to need you, to depend on you, but for you it's just another affair. Because pretty soon, you'll go back to your boring husband and leave me all alone – and then I'll be lonelier and worse off than I was *before*." He sat up in bed, looking like a madman. "I know you didn't come last night. I know it, I'm not an *idiot* – but what's the sense of working it out? What's the sense of satisfying you? making you come? You'll only go home to your husband and leave me *anyway*. You've certainly done it *before*. Anyway, you don't take me seriously. I'm just a kid to you, a 'fling,' a sort of sexual slumming trip. All your fucking lady-writer friends in New York will want to know, 'What's it like to fuck a hippie?' And *you'll* say, '*Terrific*.' But it's not so terrific for me. I'm the hippie. I'm the goddamned sucker in the piece. Oh go ahead and try *everything*, Candida [*sic*] – try an Englishman, a Chinaman, a *shvartzer*, a *lesbian*, a hippie. Meanwhile I go back to my apartment in Hollywood and my weekly fuck with a librarian, and I sit around reading your poems and seeing you on Johnny Carson and looking forward to your next book so I can see how I rated on your *scoreboard*. Terrific, huh? Terrific for *you*. But not so

terrific for the kid. Well, no *thanks*. You're not going to put me through that routine. I love you – but what the hell good it is going to do me? I don't want to wind up in a book. Frankly, I don't give a shit about immortality. I just love you." And he buried his head in the pillow again, this time sobbing loudly⁴³.

En dépit de la confusion (voulue ou non, c'est difficile à dire) créée ici par le fait que Josh appelle Isadora du nom du personnage qu'elle a créé, *Candida*, se trouve dans ce monologue une violence refoulée qui n'est pas sans rappeler à la romancière les limites de son émancipation. Par le truchement d'une attaque d'une indigeste franchise, Josh parvient à remettre l'écrivaine « à sa place », c'est-à-dire à l'extérieur du champ des possibilités d'exister comme artiste *avant* d'être catégorisée par son sexe. Autrement dit, Josh lui fait comprendre qu'en jouant à l'épicurienne et à la femme émancipée, Isadora en vient automatiquement à *exploiter* les autres, surtout ces hommes qui l'accompagnent et qui l'aiment : ils deviennent sa matière, son gagne-pain et, par extension, ses esclaves⁴⁴. Une fois revenue à New York, elle pourra rire de l'impuissance de Josh à la faire jouir avec ses « fucking lady-writer friends » et s'embarquer dans une autre aventure avec une énième jeune victime de ses charmes. Ses futures lectrices n'en seront que plus satisfaites.

Aveuglée par la passion du moment, et peut-être par son éloquence, Isadora n'arrive pas à comprendre que Josh n'est rien d'autre qu'un de ces « mauvais » lecteurs la construisant selon leurs propres préjugés dans leur imagination fantasmatique. Au contraire, elle est émue par sa candeur et tombe amoureuse de lui, incapable de prévoir que cette *incompréhension* foncière du médium qui la fait vivre de la part de Josh ne fera qu'accentuer leurs différends : elle continuera de créer; il ne fera que devenir un second Bennett. Et si jamais Isadora décide de le mettre dans un livre, il l'aura peut-être bien cherché.

⁴³ *Ibid.*, p. 213-214.

⁴⁴ Josh est d'ailleurs comparé à du « chattel » (bien, possession, bétail, esclave) quelques pages plus loin, alors qu'une amie d'Isadora le toise de haut en bas, comme pour l'évaluer. Voir *ibid.*, p. 218.

5.7 DE LA SATISFACTION DES LECTEURS/LECTRICES

Isadora Wing doit ainsi apprendre à naviguer entre l'appréhension d'un public avide de connaître les détails, les histoires, la suite, etc., et l'incompréhension d'un mauvais lecteur trop prompt à associer les contours d'une œuvre à ceux d'une vie. Nombreux sont les exemples, dans les récits mettant en scène des romanciers, d'anecdotes, parfois comiques, parfois tragiques, racontant une « mésentente » entre les auteurs et les lecteurs pouvant prendre des proportions alarmantes. Dans les pages suivantes, je me pencherai sur un aspect en particulier de cette mésentente, celui du danger encouru par l'écrivain qui, par son statut de figure publique offrant un « produit » à des consommateurs dont il recherche l'approbation tacite, peut devenir la cible de citoyens insatisfaits. Ou carrément fous.

Comme on vient de le voir chez Joyce Carol Oates, le personnage de romancier, dès qu'il goûte un tant soit peu à la reconnaissance, se retrouve automatiquement coincé entre l'affection (ou l'indifférence) d'un lectorat anonyme mais grandissant et le mépris (ou l'adoration malsaine) d'une frange de celui-ci pouvant parfois se radicaliser au point de se mettre à confondre pour de bon la réalité et la fiction. Dans *Expensive People*, c'est le fils de la romancière qui monte aux barricades (devenant lui-même « écrivain » le temps d'une confession morbide) pour dénoncer l'œuvre de sa mère, une personne qu'il considère comme foncièrement malhonnête. Au long de son récit, il nous prépare à sa vengeance en huilant une carabine qu'il a achetée en secret : « I was a child murderer », commence-t-il, avant de nous expliquer la différence sémantique entre un *tueur d'enfants* et un *enfant tueur*, et de préciser qu'il entre dans la seconde catégorie : qu'on le croie ou non, il a bel et bien tué sa mère, la romancière Natashya Romanov.

Avant le fanatisme de l'enfant tueur, celui qui n'arrive pas à discriminer entre la carrière et la vie de l'écrivaine l'ayant mis au monde, se trouve bien sûr le fanatisme ordinaire du lecteur insatisfait. Loin d'être un proche du romancier, ou une connaissance, ce dernier se transforme en critique amateur pour se plaindre de l'immoralité du livre, ou même de son intrigue ratée. Par l'entremise d'une correspondance houleuse avec l'écrivain, il manifeste son mécontentement personnel, souvent accompagné d'une dénonciation « au nom de » la société américaine et de ses valeurs profondes. Le « courrier de l'écrivain », engeance incontournable de la vie littéraire – déjà un motif humoristique, on s'en souviendra, dans

Ruth Hall, de Fanny Fern, en 1854 –, devient un véritable moteur à intrigues. Occupés qu'ils sont à écrire et à réfléchir sur le processus créateur, on verra de plus en plus de romanciers ouvrir des lettres, commenter l'idiotie de leurs lecteurs, les juger, et parfois les craindre. Certains, comme T. S. Garp, héros de *The World According to Garp*, feront même l'erreur de répondre, à leurs risques et périls, essayant de raisonner les imbéciles.

Dans un passage de *How to Save Your Own Life* cité plus haut, Isadora Wing exprime bien ce rapport ambivalent avec les lecteurs en disant qu'une seule lettre de haine écrite par un inconnu et sans signature peut faire oublier une montagne d'éloges reçue dans la presse. Les liens avec cet « inconnu » seront disséqués dans les pages qui suivent, afin de mieux comprendre la dynamique parfois perverse reliant l'écrivain à son public. À bien y penser, l'universitaire occupé à définir la place du lecteur dans le processus créateur et dans l'interprétation a peu tendance à confondre biographie d'auteur et texte de fiction, mais le romancier a rarement des altercations avec les propos des spécialistes (même s'il est souvent en désaccord avec ce que ces derniers racontent sur ses livres). S'il arrive à un écrivain comme Henry Bech de recevoir par la poste des questions de jeunes chercheurs préparant leur thèse concernant son œuvre, il a tôt fait de les rejeter d'un revers de la main⁴⁵. Le lecteur qui m'intéresse ici est autrement plus coriace et c'est peu dire qu'il occupe une place grandissante dans l'imaginaire (et dans la vie) de l'écrivain fictif américain.

5.8 LECTURES CROISÉES : *THE WORLD ACCORDING TO GARP* (1978) ET *MISERY* (1987)

Quiconque a lu *The World According to Garp*, de John Irving, se souvient de la ferveur déployée par le romancier T.S. Garp afin de convaincre un public admiratif que la part d'autobiographie dans un roman est sans aucun doute la facette la moins intéressante de

⁴⁵ Dans la nouvelle « Bech Swings? » (1969), Updike décrit les estampes préfabriquées que Bech utilise pour répondre à une correspondance toujours plus envahissante. L'une d'entre elles est conçue expressément pour les universitaires qui travaillent sur ses romans : « IT'S YOUR PH.D. THESIS; PLEASE WRITE IT YOURSELF. » [John Updike, « Bech Swings? », *The Complete Henry Bech. Op. cit.*, p. 100.]

l'œuvre : « Garp always said that the question he most hated to be asked, about his work, was how much of it was "true" – how much of it was based on "personal experience." [...] Usually, with great patience and restraint, Garp would say that the autobiographical basis – if there even was one – was the least interesting level on which to read a novel⁴⁶. » Cette phrase est significative pour plusieurs raisons, entre autres pour ce qu'elle suggère comme attitude de lecture idéale et ce qu'elle condamne par la bande : chercher l'auteur dans son texte ne démontre qu'une paresse intellectuelle obstruant le *sens* profond de la fiction, ou du moins son ambition, celle d'être « mieux » que la vie. Un peu plus loin, Garp renchérit, et s'emporte : « And he consistently detested what he called "the phony mileage of personal hardship" – writers whose books were "important" because something important had happened in their lives. He wrote that the *worst* reason for anything being part of a novel was that it really happened. "*Everything* has really happened, sometime!" he fumed⁴⁷. »

Nonobstant le fait qu'on puisse se demander quelle sorte de mépris pour ce même public ignorant se cache derrière cette attitude de « great patience and restraint » (et de l'insistance tautologique de sa part concernant l'idée qu'un événement décrit dans un roman existe pour la simple raison qu'il existe), il s'agit plus ici d'une théorie sur la lecture que d'une théorie de la création. Garp est en furie parce que ceux qui le lisent d'une certaine façon sont des idiots et ne devraient pas avoir droit de cité, leur opinion ne comptant pas, disqualifiés d'office par leur incapacité à voir plus loin que la fausse « vérité » d'un roman. Le créateur, lui, reste étrangement souverain dans son travail : se dissimulant dans (ou fuyant) son texte, il l'offre à l'interprétation de l'autre dont le pire sacrilège serait d'y voir une vérité personnelle et privée. D'après Garp, ce qu'il accomplit en composant une fiction est *évident* pour quiconque n'est pas un imbécile, et c'est ce lecteur à la recherche d'une grossière équivalence entre l'auteur et l'œuvre qui vient tout gâcher.

Maurice Couturier a écrit des pages très éloquentes sur le sujet de l'écrivain romanesque qui, se désolidarisant des discours fictionnels déployés dans le récit, place le lecteur devant le paradoxe de ne jamais pouvoir attribuer le texte à une autorité auctoriale précise, tout en

⁴⁶ John Irving, *The World According to Garp*. New York, Balantine Books, 1998, [1976], p. 457.

⁴⁷ *Ibidem*.

s'inscrivant comme autorité juridique ayant les droits sur le livre comme objet publié, diffusé et, ultimement, lu. Selon Couturier, il s'agit d'un stratagème développé parallèlement au genre romanesque lui-même (en collaboration étroite avec l'imprimerie permettant la diffusion de masse) ayant partie liée d'abord avec la censure institutionnelle et plus tard avec le principe d'autocensure et servant de protection à l'auteur. En d'autres termes, le contrat de lecture romanesque a toujours joué *délibérément* sur les attentes « véridiques » du lecteur, en manipulant (et en multipliant) les foyers de focalisation et les instances narratives afin d'éviter à l'auteur d'avoir à assumer les discours possiblement répréhensibles présents dans l'œuvre. D'une certaine manière, le romancier a voulu jouer sur les deux fronts en même temps : celui de la séparation nette entre lui et les instances du texte qui tiennent des discours parfois dangereux et préjudiciables et celui de l'appropriation d'un *sens* ultime (ou du moins une direction) se matérialisant dans son nom sur la couverture et les droits intellectuels qu'il possède sur la reproduction de l'œuvre⁴⁸.

En exprimant son mépris pour une lecture d'allégeance (auto)biographique, Garp participe à ce stratagème classique. Critiquant les lecteurs lui permettant d'exister en tant qu'écrivain « à succès », il se désolidarise en tant qu'auteur de ce que ses romans *racontent*, en conservant toutefois ses droits sur eux. Son attitude est exemplaire du stratagème décrit par Couturier et, dans cette perspective, on ne s'étonne pas de constater l'apparition d'un passage quasi similaire dans la postface écrite par Irving lui-même lors de la parution en format poche du roman qui l'a rendu célèbre. Une postface s'adressant bizarrement, doit-on le rappeler, au même genre de public auquel Garp fait la leçon. Dans ce paratexte, signé par John Irving en 1998, soit plus de vingt ans après la publication de *The World According to Garp*, l'auteur réel tient en effet des propos tellement similaires à ceux de son personnage qu'on se demande s'il a relu son livre avant de le commenter de la sorte. Jamais Irving ne fait le lien (ne serait-ce que pour en souligner l'ironie) entre ses opinions personnelles et le fait que le personnage de romancier mis en scène ait les mêmes et les exprime dans des termes similaires, créant un rapprochement inévitable. Au contraire, la postface lui sert en fait à

⁴⁸ Voir à ce sujet « Le reniement inaugural », dans Maurice Couturier, *La figure de l'auteur. Op. cit.*, p. 25-71.

expliciter ce que représente pour lui la véritable « symbolique » de son roman, au-delà des ressemblances superficielles pouvant exister entre lui et Garp :

Surely everyone knows the two most common questions that are asked of any novelist. What is your book about? And is it autobiographical? These questions and their answers have never been of compelling interest to me – if it's a good novel, both the questions and the answers are irrelevant – but while my twelve-year-old son was reading *The World According to Garp*, I anticipated that these were the very questions *he* would ask me, and I thought very hard about how to answer him.

Now, twenty years later – and having written nine novels – it occurs to me that I have never thought as hard about my answers to those "irrelevant" questions as I did when Colin was reading *Garp*. What I mean, of course, is that it's perfectly understandable and completely permissible for a twelve-year-old to ask those questions, whereas (in my opinion) an adult has no business asking them. An adult who reads a novel should *know* what the book is "about"; an adult should also know that whether a novel is autobiographical or not is besides the point – unless the alleged adult is hopelessly inexperienced or totally innocent of the ways of fiction⁴⁹.

Difficile de savoir si Irving est conscient de l'inconsistance d'un argumentaire condamnant (ou ridiculisant) d'emblée l'immense majorité des lecteurs qui achètent ses livres. Comme il le dit lui-même dès la première phrase, ces « irrelevant questions » sont – comme chacun le sait, « everyone knows » – les plus souvent posées au romancier. Mais cela ne l'empêche pas de considérer qu'un adulte hypothétique s'enquérant ainsi serait l'équivalent d'un enfant vis-à-vis des « ways of fiction ». À qui s'adressent réellement ces remontrances, dans ce cas? Comme le laisse entendre Couturier, le roman n'est-il pas condamné d'avance à alimenter ce genre de malentendus entre les auteurs et leur public? Irving refuse d'emblée cette hypothèse, lui préférant de loin celle d'un *sens* symbolique du roman, autarcique et souverain, n'ayant rien à voir avec le « vécu » de l'auteur ou l'origine réelle de ses idées.

Évidemment, la posture assumée ici par Irving (et par Garp, incidemment, à l'intérieur du récit) est contradictoire, reposant d'une part sur des préjugés quant à l'intelligence et

⁴⁹ John Irving, « *The World According to Garp* : An Afterword », *The World According to Garp*, *Op. cit.*, p. 610-611. Je souligne que les droits de cette postface, pour ajouter encore plus à la confusion, sont attribués dans l'édition Balantine de 1998, non pas à John Irving, mais à une entité commerciale créée par lui appelée « Garp Enterprises Ltd. »

l'acuité perceptive de son lectorat et, d'autre part, sur le fait que ce même lectorat le « crée » obligatoirement en tant qu'auteur menant un échange communicationnel symbolique au moyen de ses fictions. L'un ne peut exister sans l'autre, et c'est ce dialogue à la fois constamment recherché et constamment rompu qui rend intéressante cette posture impossible du point de vue de la représentation du romancier. S'il n'est pas « important » de savoir si Garp et Irving ont de multiples points en commun, au plan biographique, cela ne change rien au fait qu'ils partagent un même espace discursif et cognitif que le lecteur, comme le dit Couturier, essaie de rendre *intelligible* grâce aux moyens mis à sa disposition, parmi ceux-ci (entre plusieurs autres) le recours à une biographie commune entre auteur et personnage.

Retraçant l'histoire du livre ainsi que son inscription générique dans le corpus de la fiction romanesque moderne, Mark McGurl explique ainsi la posture impossible de John Irving et de Garp, à partir de l'exemple des récits enchâssés :

But, contra Garp, readers who go in for the biographical reading of fiction are not only naïve, but also savvy, drawing potentially interesting if perhaps inherently indeterminate conclusions from the proper name – e.g., "John Irving" – on the cover of the book. They know that fiction emerges in the most literal sense from the experiences of the author – writing fiction *is* one of those experiences. And they know that in the literary culture in which the fictional author named Garp came to exist, "personal experience" and "creativity" are primary values that relay one to the other in a relation of mutual authorization, distortion, and augmentation. They know that part of the value of the modern literary text, quite apart from the "reliability" of its characters, is the act of *authorship* that it records, offering readers a mediated experience of expressive selfhood as such. If, as in *Speak, Memory*, that story is essentially true to experience, there is still the fascination of the conversion of memory into felicitous expression. If, as in *Lolita* or *Garp*, that expression is dazzyingly ironized, turned inside out and around and folded thrice, all the better. The complexity of the situation can be seen in the fact that there is little doubt that John Irving shares the opinions of his character on the limitations of biographical reading – little doubt that Garp is in general the author's (as they say) mouthpiece. Furthermore, the novel itself takes considerable interest in the way the raw material of Garp's life experiences is used in the manufacture of his fiction, some of which (oddly enough) was published separately under the name John Irving⁵⁰.

⁵⁰ Mark McGurl, *The Program Era. Op. cit.*, p. 19-20.

En effet, comme avec la nouvelle « The Molesters » apparaissant dans *Expensive People*, mais avec une autre envergure, le lecteur a accès ici à plusieurs extraits de l'œuvre du romancier fictif T.S. Garp ayant été publiés ailleurs par John Irving, ajoutant une strate supplémentaire à l'indétermination (et non à la séparation, comme le voudraient Garp et Irving) entre l'auteur et son personnage. Contrairement à l'utilisation par Oates du récit enchâssé, par contre, ces extraits semblent un peu plaqués dans le récit par Irving, ils n'ont pas d'incidence sur la trame narrative elle-même. En fait, le seul livre dont l'écriture a une influence directe sur la vie de Garp est *Second Wind of the Cuckold*, son deuxième roman, dont l'histoire est « décrite » par le narrateur au lieu d'être (comme pour les autres écrits de Garp) « montrée » par des extraits retranscrits. Plusieurs pages sont consacrées à cette description, afin de bien explorer les méandres des rapports entre l'œuvre et la vie.

Incidemment, *Second Wind of the Cuckold* est l'œuvre pour laquelle Garp ressent le moins d'affection, car elle lui valu bien des problèmes. Roman raté, trop autobiographique selon plusieurs (sa famille et ses amis au premier chef), nous n'y avons pas accès directement, mais nous assistons à ses conséquences désastreuses. C'est après avoir publié ce roman qu'il comprend la profondeur de la naïveté des lecteurs et l'importance de s'éloigner le plus possible de la représentation de soi ou de ses proches : il faut *inventer, imaginer*, là se situe le rôle de la fiction, et Garp n'aura de cesse de répéter ce leitmotiv. Tranche de vie sulfureuse et provocatrice se voulant satirique, *Cuckold* est un désastre aussi bien au plan littéraire qu'au plan économique, alors que même la femme de Garp, Helen (professeure d'anglais, donc lectrice aguerrie), n'arrive pas à s'empêcher d'y voir une sorte d'exploitation de leur vie intime : « Helen said that no one in the English Department ever spoke to her about *Second Wind of the Cuckold*; in the case of *Procrastination* [le premier roman de Garp], many of her well-meaning colleagues had at least attempted a discussion. Helen said that the book was an invasion of her privacy and she hoped the whole thing had been a kick that Garp would soon be off⁵¹. »

⁵¹ John Irving, *The World According to Garp*. Op. cit., p. 226-227.

Beaucoup moins programmatiques pour l'action, et semblant servir exclusivement de contrepoids rythmique au récit-cadre, certains autres écrits de Garp sont parfois reproduits en entier, comme sa première nouvelle, « The Pension Grillparzer », ou encore « Vigilance », écrite quelques années plus tard. Encore une fois, le statut de ces textes retranscrits et associés à Garp (à sa psychologie en tant qu'humain *et* en tant qu'écrivain détestant l'association biographique) devient hautement problématique si on sait par exemple que « Vigilance » fut publiée sous le nom de John Irving en 1977 dans le magazine *Ploughshares*, et qu'il est possible depuis plusieurs années d'acheter « The Pension Grillparzer » en livre séparé dont la page couverture affiche évidemment le nom de John Irving.

Bref, le romancier a beau jeu de ridiculiser le lecteur en quête de traces autobiographiques⁵², ou « identificatrices », il sera toujours un peu l'instigateur et le complice de cette lecture, en faisant délibérément se chevaucher les plans de l'identité textuelle et de l'identité civile, ou en se désolidarisant de son texte par tous les moyens. Si le propre du roman moderne est de semer cette confusion et de s'en amuser, n'est-il pas en quelque sorte « malhonnête » de la dénoncer vertement lorsqu'elle fonctionne? Garp et Irving s'empressent de le faire, chacun de leur côté de la diégèse, en insistant sur l'idée que parfois, cette confusion fonctionne trop bien.

T.S. Garp en sait quelque chose, puisqu'il meurt à trente-trois ans, assassiné par une féministe enragée en désaccord avec les « idées » exposées dans ses livres. Aussi, la plus grande différence entre Irving et son Garp se trouve peut-être dans cette dénonciation du mauvais lecteur fantasmé devenant, dans *The World According to Garp*, un danger public et un agresseur bien réel. D'une certaine manière, John Irving, comme Ishmael, est celui resté en vie pour témoigner, alors que son avatar est mort. L'écrivain a reçu son lot de « hate mail » et de commentaires désobligeants sortant de la bouche de lunatiques, mais n'a pas encore été la cible d'un attentat : son livre sera donc non pas l'autobiographie déguisée en

⁵² Un lecteur pas si bête au fond, cherchant, comme pourrait le dire Couturier, à inclure l'auteur dans son parcours de l'œuvre, sinon comme sujet réel dictant ses opinions, du moins comme instance réificatrice du sens qui *assume* sa part de responsabilité dans les discours irrigant son texte.

roman d'un écrivain semblable à lui, mais une exploration symbolique des conséquences tragiques qu'une telle interprétation grossière peut avoir.

Du début à la fin, *Garp* s'intéresse de près au passage insidieux d'une banale mauvaise lecture au fanatisme pouvant mener au meurtre. Il s'agit en ce sens d'une œuvre convaincante, qui arrive à nous faire entrer dans le quotidien d'un romancier aux prises avec ces « idiots » et ces « pervers » s'arrogeant le droit d'interpréter n'importe comment ses écrits. Mais en même temps, c'est aussi une œuvre créant un raccourci étrange entre le mauvais lecteur répugnant à tout écrivain sérieux et le lecteur dangereux passant de la parole aux actes. Obsédé par la violence sous ses multiples formes, *Garp* navigue entre la reconnaissance et le mépris de son propre public, ce dernier perçu à la fois comme inévitable (il faut bien s'adresser à quelqu'un) et instable, au sens d'imprévisible et d'incontrôlable.

De la correspondance haineuse et pathétique échangée par Garp avec une certaine Irene Pool jusqu'à son assassinat par une disciple de la secte féministe des Ellen Jamesiennes, en passant par le meurtre de sa propre mère par un antiféministe, le roman d'Irving explore la marge entre l'imbécilité passive et la haine intégriste, du point de vue très précis de l'écrivain tentant de construire une carrière sérieuse dans une société violente. Une société n'arrivant plus à distinguer le vrai du faux à cause, entre autres, de l'influence malsaine des médias et de la télévision. Dans le monde selon Garp, c'est comme si le destin obligé de n'importe quel écrivain américain était de finir sous les balles d'une fanatique ou d'un cinglé. Rattrapé dans sa vie privée, dans sa vie de citoyen bien rangé et *normal*, par des fous refusant l'écart entre la vie et les pages d'un roman, lui qui se croyait bien en sécurité dans sa banlieue cossue et protégé par l'immunité de son statut de producteur de fiction, il restera éternellement un *incompris*.

Une autre forme de mépris et de crainte traverse *Misery*, de Stephen King, mais elle est aussi révélatrice d'une posture ambiguë de l'auteur dans les rapports entretenus avec ses personnages et avec ses lecteurs. Dans le cas de King, on a presque envie de dire ses « fans » (terme représentant bien la vénération que plusieurs lui vouent), ne serait-ce que pour insister sur le rapprochement sémantique avec « fanatisme ». Paru en 1987, alors que King était au faite de sa réputation (et de sa richesse), *Misery* se construit sur un discours métalittéraire

complexe où se chevauchent affection et aversion, reconnaissance et ingratitude. Dans l'enfer physique subi par Paul Sheldon aux mains d'Annie Wilkes, il est possible de lire une sorte de vengeance mêlée de plainte d'un écrivain se sentant exploité et cherchant à exprimer sa déception quant au succès qu'il espérait tant et qui, une fois là, prend les apparences d'une prison.

Arrivant quelque temps après les premiers efforts de King, assez mal reçus (en faisant abstraction de ses romans écrits sous pseudonymes), de se détacher de l'image de romancier d'horreur l'ayant rendu célèbre dans les années soixante-dix, *Misery* est maintenant considéré comme un de ses meilleurs livres, un de ses plus intéressants du point de vue formel. À travers une histoire poignante et abracadabrante comme lui seul sait les raconter, King parvient à créer une puissante allégorie sur l'insatisfaction de l'écrivain piégé par les attentes de son public⁵³. Le paradoxe de l'écrivain est flagrant : il veut continuer de plaire, certes, mais il veut aussi *surprendre* et convaincre qu'il n'a pas dit son dernier mot et représente plus qu'une recette bien connue et fiable.

Paul Sheldon, le protagoniste, même s'il est un auteur différent de King, est très clair sur ce point : sa carrière est bloquée et ses propres écrits ne le satisfont plus, il doit *passer à autre chose* et reconquérir sa propre estime, qu'il est en train de perdre en écrivant seulement ce que les gens attendent de lui, soit des bestsellers convenus et sans conséquences. La première description de Sheldon montre comment il perçoit son moi artistique divisé : « He was Paul Sheldon, who wrote novels of two kinds, good ones and best-sellers. [...] Something very bad had happened to him but he was still alive⁵⁴. » Cette opposition nette entre les « bons » romans et les romans « vendeurs », apparaissant à la septième page d'un roman de Stephen King, n'est pas sans faire sourciller le lecteur, qu'il soit « fan » ou non du maître de l'horreur,

⁵³ Ce n'était ni la première, ni la dernière fois que King allait mettre en scène des personnages d'écrivains. On n'a qu'à penser à Jack Torrance, dans *The Shining* (1977) qui était dramaturge, et à Thad Beaumont qui, dans *The Dark Half* (1989), combat un alter-ego voulant prendre le contrôle sur son écriture romanesque. En fait, avec Philip Roth, et sur un autre registre, King est certainement l'écrivain américain qui a le plus exploité les divers aspects de cette figure dans ses livres.

⁵⁴ Stephen King, *Misery*. New York, Signet, 1988 [1987], p. 7.

et les références semblables, porteuses d'une ambiguïté discursive certaine, ne feront que se multiplier.

Quand débute le récit, Sheldon est cloué au lit dans une maison inconnue, son corps en entier le fait souffrir et il est incapable de bouger ses jambes. À mesure que la mémoire lui revient, on apprend les raisons de sa présence en ce lieu : romancier de renom, créateur de la populaire série des romans de mœurs victoriens de *Misery Chastain*, il venait de mettre le point final à son dernier manuscrit (un des « good ones », intitulé *Fast Cars*) dans un hôtel du Colorado quand, sur le coup d'une impulsion, et l'alcool aidant, il a décidé de partir en voiture vers la Californie avant de revenir présenter le résultat de son travail à New York, cet épiscentre de l'édition américaine. Pris au milieu d'un blizzard dans les montagnes, sa voiture capote et il est sauvé d'une mort certaine par Annie Wilkes, ex-infirmière vivant dans une maison retirée des bois environnants. Wilkes s'avère être sa « number-one fan » (c'est la façon ironique dont Sheldon décrit ces femmes lui écrivant des lettres d'admiration incluant des suggestions pour le prochain opus) : elle prendra soin de lui jusqu'à son rétablissement et s'assurera de le remettre sur la bonne voie, littérairement parlant.

L'intrigue de *Misery*, relativement simple, recoupe parfaitement la métaphore filée qui traverse le roman : Annie Wilkes, insatisfaite après sa lecture de *Fast Cars*, trouvant le livre vulgaire et « compliqué », implore Sheldon de se consacrer à ce qu'il fait le mieux, c'est-à-dire écrire l'histoire de *Misery*. Quand elle apprend qu'en réalité Sheldon a fait mourir cette dernière dans le dernier de la série, Wilkes fulmine. Sa vraie nature se révèle peu à peu, celle d'une véritable psychopathe qui ne le laissera pas partir tant qu'il n'aura pas ressuscité l'héroïne. Huis clos angoissant et rempli de ressentiment d'un côté comme de l'autre, *Misery* est l'histoire de la rencontre entre deux figures réelles existant aux extrémités de la communication romanesque : un face-à-face improbable et tragique entre un écrivain incompris et une lectrice insatisfaite, entre un romancier cherchant à reconquérir son indépendance d'esprit et une admiratrice bien décidée à le convaincre de la présomption d'une telle démarche.

Impuissant et invalide devant Wilkes qui est bien, elle, décidée à lui faire entendre raison, Paul Sheldon se voit soudainement confronté à une réalité que tout écrivain cherche à

éviter, celle de l'obligation absurde de se faire le porte-voix exclusif et l'exécutant de la volonté souveraine de son auditoire, auquel il doit sa renommée. Mais voilà que le lecteur n'est plus une abstraction : Wilkes se dresse devant lui en chair et en os. Il n'a aucune possibilité d'outrepasser ses désirs et ses fantasmes de lectrice. Elle est la représentation incarnée de ce qu'il en est venu à détester chez son public au fil des ans. Pour Sheldon, le jugement esthétique de Wilkes sur ce qu'est ou non un bon roman équivalait à celui d'une déficiente intellectuelle et, dans n'importe quelle autre circonstance, il n'aurait jamais pris en considération ses suggestions. Cependant, cloué au lit et nourri par elle, il doit argumenter et défendre sa vision artistique. La joute est perdue d'avance, mais il n'a pas le choix d'y participer, car elle commence à lui faire peur :

The next morning she brought him more soup and told him she had read forty pages of what she called his "manuscript-book." She told him she didn't think it was as good as his others.

"It's hard to follow. It keeps jumping back and forth in time."

"Technique," he said. He was somewhere between hurting and not hurting, and so was able to think a little better about what she was saying. "Technique, that's all it is. The subject... the subject dictates the form." In some vague way he supposed that such tricks of the trade might interest, even fascinate her. God knew they had fascinated the attendees of the writers' workshops to whom he had sometimes lectured when he was younger. "The boy's mood, you see, is confused, and so —"

"Yes! He's *very* confused, and that makes him less interesting. Not *uninteresting* — I'm sure you couldn't create an *uninteresting* character — but *less* interesting. And the profanity! Every other word is that effword! It has —" She ruminated, feeding him the soup automatically, wiping his mouth when he dribbled almost without looking, the way an experienced typist rarely looks at the keys; so he came to understand, effortlessly, that she had been a nurse. Not a doctor, oh no; doctors would not know when the dribbles would come, or be able to forecast the course of each with such a nice exactitude.

If the forecaster in charge of that storm had been half as good at his job as Annie Wilkes is at hers, I would not be in this fucking jam, he thought bitterly.

"It has no *nobility*!" she cried suddenly, jumping and almost spilling beef-barley soup on his white, upturned face⁵⁵.

Après avoir crié ainsi, Annie se lance dans une condamnation furieuse des obscénités utilisées à répétition par Sheldon dans *Fast Cars*, arguant que les gens ne parlent pas ainsi dans la vraie vie, sauf s'ils sont dépravés et immoraux. Quand Sheldon prétend que, d'après son expérience, les gens parlent effectivement de cette façon, Annie explose de colère et renverse la soupe brûlante sur lui. À ce moment précis, Sheldon comprend qu'il est tombé sur une lectrice dangereusement attachée à l'image que les livres de Misery Chastain ont projetée de lui, soit celle du créateur nécessairement noble, distingué, poli, de cette jeune femme douce : « [""]You ought to stick to your *Misery* stories, Paul. I say that sincerely. As your number-one fan⁵⁶." À partir de cet instant, leurs destins sont scellés, et Sheldon devra non seulement brûler le manuscrit de *Fast Cars*, au cours d'une sorte de cérémonie d'expiation que Wilkes lui fera subir, mais il devra *réécrire* la mort de Misery pour faire revivre cette dernière.

Dans *Le littéraire et le social*, Robert Escarpit décrit l'éloignement irrémédiable entre l'auteur et le lecteur en des termes qui ne sont pas sans faire écho à l'horreur orchestrée par King :

La mythologie du lecteur que se crée l'écrivain est en général contradictoire. Celui à *qui* il écrit et celui *pour qui* il écrit se confondent rarement. Du public vers lequel son éditeur diffusera son livre, il se fait une idée approximative fondée sur des expériences antérieures, sur les lettres qu'il reçoit, sur les commentaires qu'il entend ou qu'il lit. Cette idée ne devient obsédante [...] qu'en cas de très grand succès. En revanche le public-interlocuteur, auquel s'adresse l'écrivain, possède à la fois plus de présence et moins de réalité. Il peut avoir le visage indiscernable de la « postérité » ou des inconnus qui, sur une plage lointaine, découvriront la bouteille jetée à la mer, mais parfois ce visage devient physionomie, prend du relief. Consciemment ou inconsciemment l'écrivain y discerne une ossature profonde, capte sous le jeu fugace des expressions la réalité des conflits inexprimés⁵⁷.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21-21.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁷ Robert Escarpit, dir., *Le littéraire et le social*. *Op. cit.*, p. 26-27.

Ainsi, au cœur de la réflexion complexe sur la communication romanesque incluse dans *Misery*, se trouve une étrange inversion du contrat de lecture implicite au roman en général, un *moment* dans la vie du livre qui ne devrait pas avoir lieu, c'est-à-dire la rencontre entre le producteur et le récepteur du message, ce dernier imposant son vouloir au premier. King met en scène l'explosion inévitable qui s'en suit, alors que les ambitions de l'un cadrent mal avec les désirs de l'autre.

En créant les personnages de Paul Sheldon et d'Annie Wilkes, King cherchait à explorer les limites de ses propres frustrations d'écrivain, mais il est important de souligner la subtilité de sa stratégie, en tant que romancier à succès ne devant pas s'aliéner son propre public. Ainsi, si les personnages de *Misery* (malgré l'agressivité parfois à peine voilée de la narration) parviennent à garder l'empathie des lecteurs, c'est que, comme Irving avec les fanatiques de *The World According to Garp*, prenant les armes pour faire taire les écrivains et écrivaines, King a tenu à faire d'Annie Wilkes une psychopathe à laquelle les lecteurs réels de son œuvre (sévérement jugés, par le truchement du discours de Sheldon, pour leur manque d'ouverture et d'imagination) n'avaient pas à s'identifier personnellement. En fait, et c'est la réussite de King, le contraire se produit, alors que chaque lecteur individuel est appelé à se désolidariser d'Annie Wilkes, à la rejeter en tant que simple folle, apposant sa propre lecture *intelligente, sensée et non violente* sur le thriller psychologique qu'est *Misery*.

King va plus loin encore dans sa réflexion sur les bonnes et les mauvaises lectures, en creusant la pensée de son héros ne pouvant s'empêcher de s'interroger, en bon romancier, sur la psychose d'Annie. Sheldon cherche à s'expliquer ce qui, dans la fiction, peut causer ce genre de délire identitaire. Qu'y a-t-il d'inhérent à la fiction pour faire réagir les gens ainsi, alors que même lui, comme créateur de « mondes imaginaires » n'est pas à l'abri de ce genre d'identification aux livres qu'il a aimés? « Every "best-selling" writer of fiction would, he supposed, have his own personal example or examples of radical reader involvement with the make-believe worlds the writer creates...⁵⁸ » Dans un long passage en style indirect libre, on suit le fil de la pensée de l'écrivain tentant de rationaliser le comportement de Wilkes, en

⁵⁸ *Ibid.*, p. 251.

réhabilitant par la bande la puissance évocatrice de ses propres romans et leur pouvoir de *toucher* les gens, de changer leur vie radicalement. Il a beau vouloir écrire des livres qui plairont à un autre genre de public, Sheldon est à son meilleur quand il réussit à atteindre ce qu'il appelle « the gotta », cette force présente dans l'écriture amenant le lecteur à vouloir connaître le reste de l'histoire, la manière dont se déroulera la suite et dont le dénouement arrivera⁵⁹. Non seulement possède-t-il « the gotta », mais il sait que là réside le paradoxe dans lequel il est plongé : pour lui, cette puissance évocatrice représente l'essence même de la littérature, sans quoi les romans sont des exercices de masturbation intellectuelle futiles adressés à une élite, mais c'est également sa perte en tant qu'écrivain, puisque ses lecteurs fidélisés par ce même « gotta » ne lui pardonneront aucune incartade.

Quand Sheldon médite ainsi sur ce qui le rapproche d'Annie Wilkes et de l'ensemble de ses lecteurs prompts à faire du monde imaginaire déployé sur les pages l'équivalent de celui qui les entoure, l'écrivain en lui est en train de réfléchir en termes de construction et de manipulation romanesque. Soudainement, il ne les méprise plus : ils sont devenus des sujets intéressants pour un projet d'écriture lui permettant peut-être de joindre la « bonne » littérature et celle qui vend.

It was crazy. It was funny. It was also real. Millions might scoff, but only because they failed to realize how pervasive the influence of art – even of such a degenerate sort as popular fiction – could become. Housewives arranged their schedules around the afternoon soaps. If they went back into the workplace, they made buying a VCR a top priority so they could watch those same soap operas at night. When Arthur Conan Doyle killed Sherlock Holmes at Reichenbach Falls, all of Victorian England rose as one and demanded him back. The tone of their protests had been Annie's exactly – not bereavement but outrage. Doyle was berated by his own mother when he wrote and told her of his intention to do away with Holmes. Her indignant reply had come by return mail : "Kill that nice Mr. Holmes? Foolishness! *Don't you dare!*"

⁵⁹ Sheldon définit ainsi le « gotta » : « It was something he had been irritated to find he could generate in the *Misery* books almost at will but in his mainstream fiction erratically or not at all. [...] *The gotta*, as in : "I know I should be starting supper now – he'll be mad if it's TV dinners again – but I gotta see how this ends." I gotta know will she live. I gotta know will he catch the shitheel who killed his father. I gotta know if she finds out her best friend's screwing her husband. *The gotta*. » [*Ibid.*, p. 242-243]

Or there was the case of his friend Gary Ruddman, who worked for the Boulder Public Library. When Paul had dropped over to see him one day, he had found Gary's shades drawn and a black crepe fluff on the door. Concerned, Paul had knocked hard until Gary answered. *Go away*, Gary had told him. *I'm feeling depressed today. Someone died. Someone important to me.* When Paul asked who, Gary had responded tiredly : *Van der Valk*. Paul had heard him walk away from the door, and although he knocked again, Gary had not come back. Van der Valk, it turned out, was a fictional detective created – and then uncreated – by a writer named Nicolas Freeling.

Paul had been convinced Gary's reaction had been more than false; he thought it had been pretentiously arty. In short, a pose. He continued to feel this way until 1983, when he read *The World According to Garp*. He made the mistake of reading the scene where Garp's younger son dies, impaled on a gearshift lever, shortly before bed. It was hours before he slept. The scene would not leave his mind. The thought that grieving for a fictional character was absurd did more than cross his mind during his tossings and turnings. For grieving was exactly what he was doing, of course⁶⁰.

Que Sheldon prenne le roman de John Irving comme exemple de sa propre « faiblesse » de lecteur n'est sans doute pas innocent. En effet, *The World According to Garp* étant un roman d'écrivain, il est naturel que Sheldon se soit laissé prendre au jeu de l'identification. Mais l'association entre les deux romans va plus loin, comme j'ai voulu le démontrer ici en les lisant côte à côte. Devenant lui-même, l'espace d'une réminiscence, le lecteur peu sophistiqué avec lequel Irving n'a pas envie d'avoir d'interactions, celui qui refuse d'oublier l'aspect « réaliste » d'un personnage comme le fils de Garp, Paul Sheldon ne fait plus qu'un avec Annie Wilkes : il n'arrive plus à la mépriser car il est conscient de l'inextricabilité de leurs rapports. Si elle lui a cassé les pieds, c'est par amour, se dit-il, résigné à la voir éternellement dans ses cauchemars.

Dans cet acharnement d'Annie réside la différence fondamentale entre les univers de Paul Sheldon et de T.S. Garp : d'un côté, le romancier populaire se débattant pour être légitimé autrement que par des ventes; de l'autre, le romancier « sérieux » connaissant le succès populaire et ayant de la difficulté à le gérer. Les deux hommes sombrent dangereusement dans le mépris pour leur public, mais là où T.S. Garp n'arrive pas à saisir le

⁶⁰ *Ibid.*, p. 249-250.

dialogue, le mouvement dialectique l'unissant à ses lecteurs, même les plus incompetents – trop occupé qu'il est à essayer de leur expliquer pourquoi ils ont tort – Paul Sheldon, lui, ne pourra jamais l'oublier.

5.9 TOUT ET RIEN À LA FOIS : RÊVER D'ÊTRE AILLEURS

Jusqu'à un certain point, John Irving et Garp ont raison d'insister sur l'aspect superficiel de la lecture biographique, en s'appuyant sur un argumentaire préservant à leurs yeux (du moins c'est ce qu'ils prétendent et c'est ce que leurs postures respectives présupposent) l'authenticité de la *fiction* et, par le fait même, son universalité. Pourtant, comme le soulignent McGurl, Couturier et d'autres, l'identification du personnage (ou de son récit) avec son auteur n'est qu'un moyen parmi plusieurs d'accéder à l'œuvre et à son *dire* universel. Outre le « vécu » commun, il ne s'agit pas de réduire l'œuvre à la biographie de son auteur, mais plutôt de cerner les endroits névralgiques où l'indétermination entre les différentes instances de l'énonciation qui se superposent crée des distorsions dans notre perception de lecteur, des endroits où l'indécidabilité entre les niveaux du discours est pour ainsi dire parfaite. Comme on a amplement eu l'occasion de le constater dans cette thèse, dans les romans de romanciers, cette recherche de points névralgiques est d'autant plus pertinente qu'elle se joint à un discours explicite sur la littérature et ses enjeux (dont la biographie et l'énonciation de soi, ce que McGurl appelle l'autopoétique de la « reflexive modernity⁶¹ »).

Par exemple, dire que *The World According to Garp* est un roman sur les peurs viscérales d'un père qui aimerait contrôler le destin afin que ses enfants soient en sécurité (et qui, inévitablement, échoue), comme aime à le répéter John Irving lui-même, n'enlève rien au fait que le roman traite aussi du succès et de la mort d'un écrivain à *partir* du point de vue très particulier d'un écrivain n'ayant, de son côté, pas encore connu ce succès. Ces deux interprétations ne sont pas exclusives, loin de là. Peut-être n'est-il pas primordial d'insister sur les ressemblances entre Irving et Garp, sur leur enfance, sur leur vie de famille, sur leurs

⁶¹ Voir Mark McGurl, *The Program Era. Op. cit.*, p. 33 et suivantes.

voyages en Autriche, sur les intrigues de leurs romans respectifs, etc., puisque cela réduirait le livre à une mièvre tentative de copier le réel, ou d'en reproduire fidèlement une facette; mais, n'en déplaise à Irving, ça n'enlève rien à l'intérêt de ces ressemblances qui permettent aussi de faire fonctionner la mécanique du roman. Afin d'éviter le biographique, c'est donc sur leurs différences qu'on porte souvent notre attention, mais sans oublier que celles-ci rapprocheront toujours néanmoins auteur et personnage dans l'énonciation problématique qu'est le roman comme discours littéraire.

Aussi Garp et Irving sont-ils presque identiques, mais ils diffèrent sur un point essentiel, celui de la notoriété. Garp, pour le jeune John Irving l'inventant en 1976 après l'insuccès relatif de ses trois premiers livres, fantasme un roman à succès, une *possibilité virtuelle*, donc une *fiction*. La question d'Irving est la suivante : que pourrait-il arriver si mon roman, *The World According to Garp*, fonctionnait et se vendait bien? Leur cheminement est essentiellement le même jusqu'à la publication du texte lui-même, l'endroit exact où leur destin se rencontre et se sépare simultanément. Composant *Garp*, Irving énonce une réalité autre que la sienne, parallèle (*meilleure*, dirait-il), qui en fait de la fiction : *The World According to Garp* est un roman mettant en scène le succès fantasmatique (et horrifiant) d'un romancier, écrit par John Irving dans l'expectative de ce même succès.

Stephen King, de son côté, se retrouve dans la position contraire, alors que son statut dans le milieu littéraire américain des années quatre-vingt, au moment de s'attaquer à *Misery*, diffère complètement. Auteur de « paralittérature » pris (trop) au sérieux par ses admirateurs mais pas par la communauté artistique dite « sérieuse », le voilà qui crée un romancier fictif écœuré par sa propre production et par le gâchis que sa carrière est en train de devenir. Paul Sheldon est lui aussi une projection et une possibilité, mais créée à partir d'un point de vue opposé à la relative obscurité de John Irving. Littéralement obsédé par sa position particulière d'observateur riche frustré par une institution refusant de le considérer, King reviendra d'ailleurs sans cesse au cours des années suivantes sur l'(im)posture caractérisant la carrière d'un écrivain « populaire », comme le souligne Clotilde Landais, dans un article s'intéressant à trois autres romans de romanciers de l'auteur :

L'auteur états-unien utilise donc ici la représentation littéraire de l'écrivain comme outil métatextuel pour disqualifier la division institutionnelle entre (grande)

littérature et « sous »-littérature, discours qui lui est cher et qui se retrouve dans chacun de ses romans où un écrivain fictif est présent. Ce faisant, Stephen King remet en question l'image de lui imposée par cette même institution littéraire, cette « posture » d'auteur de littérature populaire qui lui a été adjugée et dont il cherche également à se défaire à travers la publication d'essais sur la littérature fantastique (*Danse Macabre*, 1981) ou sur l'écriture (*On Writing: A Memoir of the Craft*, 2000)⁶².

Ainsi, le lecteur des deux œuvres, en les croisant dans sa perception et ensuite dans son interprétation, que celle-ci soit *savante* ou *inculte*, ne peut s'empêcher de donner de la valeur à l'association identitaire entre les auteurs et leurs personnages : même s'il reste toujours conscient du fait que les premiers ne désirent pas être réduits aux seconds, le lecteur conçoit ce désir paradoxal comme un des moteurs principaux du texte, clairement inscrit à l'intérieur de celui-ci. L'utilisation de plus en plus fréquente (chez Roth par exemple, ou chez Auster) de stratagèmes formels complexes permettant la fuite de l'écrivain en dehors d'un texte simultanément fortement revendiqué (en provoquant le lecteur en donnant au personnage-écrivain son propre nom, par exemple), viendra accentuer cette association identitaire aussi inévitable que fructueuse⁶³.

Ces romanciers, créateurs autant que créations, peu importe leur positionnement virtuel dans le champ littéraire, ont ceci en commun qu'ils rêvent d'être *ailleurs*. Fantasmant leur production en dehors des attentes d'un lectorat tyrannique et envahissant, ils mettent en scène et orchestrent de main de maître leur propre fuite, non seulement du texte et de ses discours, mais également de l'endroit précis où leur carrière d'écrivain les a placés. Éternels insatisfaits, ils capitalisent sur cette insatisfaction et la traduisent en un récit fécond auquel, paradoxalement, le lecteur pourra s'identifier et sur lequel il pourra projeter son empathie.

⁶² Clotilde Landais, « La représentation littéraire de l'écrivain comme reflet de l'imposture de l'institution littéraire chez Stephen King », dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe, Michel Lacroix, dir., *Imaginaires de la vie littéraire. Op. cit.*, p. 352.

⁶³ Ces nombreux procédés formels, comme l'homonymie, l'hétéronymie ou l'usage du pseudonyme, sont analysés par Charline Pluvinet dans son essai *Fictions en quête d'auteurs*, abordé au chapitre I.

5.10 RÉALISME ET AVANT-GARDE : *MULLIGAN STEW* (1979)

Même si King et Irving n'évoluent pas dans les mêmes cercles, ils appartiennent à une certaine catégorie d'écrivains travaillant la matière romanesque dans une perspective (et une tradition, ils ne s'en cachent pas) « réaliste ». On a souvent qualifié *The World According to Garp* de roman postmoderne, et certains l'ont associé à la métafiction pratiquée par certains contemporains, comme Coover et Pynchon, à cause de procédés de mise en abyme, des récits enchâssés, de l'humour noir et de la vision du monde cynique s'en dégageant, mais l'œuvre d'Irving a une facture assez classique, dans laquelle les événements et l'intrigue s'enchaînent de manière causale sans remettre en question le contrat mimétique⁶⁴. Toutefois, comme nous le verrons maintenant, le questionnement terre-à-terre faisant surface dans des œuvres comme *Misery* et *Garp* n'est pas réservé aux romanciers s'adressant au grand public, loin de là : les frustrations mondaines et les déceptions de l'artiste restent omniprésentes, et ce même chez les plus « expérimentaux » d'entre eux, ceux évoluant soi-disant au-dessus, ou à l'abri, de ces vécus, bien protégés qu'ils sont dans leur tour d'ivoire.

Il suffit en effet de relire *Mulligan Stew* de Gilbert Sorrentino pour confirmer que malgré la distance créée (volontairement ou non) entre le grand public et les expériences formelles de la métafiction américaine, le besoin d'être lu, reconnu et apprécié se répand dans l'ensemble des strates du milieu littéraire. John M. Unsworth explique que ce besoin ne date pas d'hier, mais s'amplifie dans le contexte américain d'un écart grandissant entre une littérature accessible (ou populaire), publiée par les grandes maisons d'édition contrôlées par des empires médiatiques, et une littérature d'élite créée pour un nombre restreint d'initiés, circulant presque exclusivement dans les milieux académiques :

[T]he struggle of "serious" literature in America has [...] been in large part a struggle for an audience, and thus has been a struggle with the marketplace and its requirements. The two types of fiction most frequently identified as postmodern conveniently mark the pole of contemporary artistic response to these requirements.

⁶⁴ Notons par ailleurs que rares sont ceux ayant tendance à placer *Misery* dans la mouvance postmoderne, même si les mêmes procédés sont utilisés par King dans son roman : narration diffractée, parfois non attribuée, récits enchâssés, etc. Poursuivant ces indices formels chez King, Clotilde Landais a récemment fait paraître *Stephen King as a Postmodern Author*. New York, Peter Lang Publishing, 2013, 150 pages.

One is the response of writing fiction that is deliberately unmarketable [...] The other pole of response is represented by postmodern fiction that incorporates and even celebrates mass-market commodities and mass-culture icons [...] The identification of literary merit with opposition to the marketplace derives from the tradition of the historical avant-garde: Ezra Pound [...] remarked to Harriet Monroe, "So far as I personally am concerned the public can go to the devil."

The artist's claim of autonomy may be of long standing, but it takes on new significance in an age of professionalism. As Magalia Larson points out, professional autonomy always derives from exclusivity, and "the secrecy and mystery which surround the creative process maximize the self-governance conceded to experts"; Louis Menand, in his study of T. S. Eliot's literary reputation, demonstrates that Eliot was instrumental in teaching both academics and artists that self-governance depends on establishing "the experts' monopoly of knowledge." Seen in this light, "Art for Art's sake" is a paradigmatically professional credo [...]

In the words of Eliot himself, "professionalism in art [is] ... hard work on style with a singleness of purpose" – in short, literary professionalism manifests itself in artistic formalism and New Criticism, both based on the doctrine of aesthetic autonomy. [...] The claim to an aloofness from the marketplace is a dubious one at best [...]⁶⁵

En parallèle aux stratagèmes narratifs complexes, à la fragmentation radicale de la psychologie des personnages, à leur conscience aiguë de n'être que des êtres de papiers, on trouve chez Sorrentino le désir de mettre en scène une confusion des rôles entre bons écrivains et mauvais lecteurs qui n'est pas étrangère aux préoccupations de King et d'Irving. D'une certaine manière, en s'amusant à créer un personnage de romancier aussi avide de succès que T.S. Garp et Paul Sheldon l'étaient, un romancier aussi persuadé de l'imbécillité irrémédiable du monde et de l'hypocrisie de l'institution littéraire américaine, il explore des chemins semblables, mais à partir d'un point de vue radicalement opposé : celui de l'écrivain moderniste, exigeant, et foncièrement *non-lu*, mais qui se considère lui aussi incompris et, surtout, négligé.

À la fois somme de travail impressionnante et bricolage un peu puéril de textes épars réunis en un « roman », ce classique de la littérature expérimentale américaine, publié durant

⁶⁵ John M. Unsworth, « The Book Marketplace II ». *Op. cit.*, p. 690-691.

les grandes années de ce qu'on a appelé la métafiction⁶⁶, est un livre difficile d'accès, mais intéressant sous plusieurs aspects. Constamment miné dans ses ambitions par un métadiscours ironique sur sa propre obscurité, et parfois même sur sa propre facilité, *Mulligan Stew* continue de plaire aux amateurs du genre entre autres à cause de son humour féroce et de certaines observations mordantes sur le monde des livres et de l'édition. Il s'agit d'un roman exigeant demandant une lecture attentive, mais aussi ouvertement anarchique, à la structure beaucoup moins rigoureuse que celle, par exemple, de *LETTERS*, que John Barth composait de son côté à la même époque. Contrairement à la rigidité et aux contraintes stylistiques et formelles auto-imposées par Barth dans son septième roman (à l'intérieur duquel il correspond avec des personnages de ses anciens livres), dans *Mulligan Stew* (l'idée de « ragoût » du titre aidant) on retrouve un côté cabotin et délibérément brouillon qui n'est pas sans avoir laissé perplexe bien des commentateurs.

Plein de hargne et de rancœur, rempli d'un bout à l'autre de pointes caustiques dirigées vers l'institution littéraire, s'ouvrant dans les pages liminaires sur de faux rapports de lecture d'éditeurs refusant le manuscrit du roman que nous avons entre les mains, le livre de Sorrentino a été lu et compris par plusieurs comme la charge acerbe et virulente d'un écrivain en colère contre un milieu littéraire ingrat et dominé par la médiocrité⁶⁷. De ce fait, la lecture la plus répandue consiste à séparer clairement l'auteur réel (Gilbert Sorrentino), qui serait un grand écrivain d'avant-garde conscient de ses effets, de son personnage (Anthony Lamont), écrivain minable dont il est facile de se moquer. Les exemples sont nombreux de cette interprétation voulant opposer écrivain réel et écrivain fictif; interprétation ayant le mérite

⁶⁶ Le terme est attribuable à William H. Gass, qui l'utilise dans *Fiction and the Figures of Life* (1970) et a été défini par des théoriciens comme Linda Hutcheon (1984) et Patricia Waugh (1988).

⁶⁷ Les faux rapports de lecture que Sorrentino inclut comme paratexte sont une forme élaborée de communication privilégiée entre l'auteur et son lecteur idéal (informé et au fait des subtilités de la littérature postmoderne), qui peuvent se moquer *ensemble* du langage éditorial et de l'aveuglement du marché du livre refusant de voir autre chose qu'un fouillis incompréhensible dans *Mulligan Stew*. En ce sens, ils *dirigent* sciemment la lecture dans une direction précise, celle d'une œuvre subversive, géniale, et par le fait même incomprise par les philistins détenant les clés du marché. Sorrentino va plus loin, cependant, et retourne le sarcasme sur lui-même, en incluant également une parodie de l'analyse littéraire typiquement universitaire (par un certain Horace Rosette) lisant son texte comme le summum de la cohérence postmoderne, l'exemple parfait d'une « Sur-fiction » ou d'une « Ur-fiction » n'ayant que l'apparence d'un fouillis.

d'orienter la lecture en insistant sur les effets de distanciation ironique constamment créés par le texte. Scott Esposito, dans la revue en ligne *The Quarterly Conversation*, donne un exemple de cette approche du roman :

In *Mulligan Stew* Lamont eventually fails the test of style. With each setback his career receives, he falls back on the most self-serving of justifications—the idiots don't understand me!—and continually absolves his incoherent rages by wallowing in his status as a poor, obscure writer working for the love of literature. Perhaps if we only had Lamont's claims we would believe him, but we are allowed to read Lamont's novel as he writes it, and so we see with our own eyes just how horrid it is. As Lamont spirals deeper and deeper into self-serving pretentious justifications—as he gets more and more out of touch with his work—his novel-in-progress fails the test of style by wider and wider margins.

That's Lamont. Sorrentino, on the other hand, does things differently. When faced with the same indifferent, cloying, infuriating literary scene that bedevils Lamont, Sorrentino writes *Mulligan Stew*. He doesn't throw a pity-party and rationalize the first dreck that passes through his typewriter. No. He turns all that rage into a masterpiece. One gets the impression that Sorrentino's survival as an avant-garde novelist required that he make lemonade out of lemons. In *Mulligan Stew* he certainly did⁶⁸.

S'appuyant sur l'évidence créée par l'aspect le plus ostensiblement métaphictif du récit, c'est-à-dire la « désertion » orchestrée par les personnages du roman que Lamont est en train d'écrire, l'analyse d'Esposito transforme Sorrentino en justicier et redresseur de torts énonçant clairement ses intentions en pointant Lamont comme un *raté* : n'est-il pas évident que Lamont écrit mal et n'est rien d'autre qu'un paranoïaque prétentieux ? Les chapitres de son roman s'en allant à vau-l'eau ne sont-ils pas autant de preuves de son incapacité à investir correctement la littérature expérimentale dont il se réclame haut et fort ? Effectivement, s'il y a un « récit » dans *Mulligan Stew*, c'est d'abord celui de l'écœurement de Martin Halpin et de Ned Beaumont d'avoir été recrutés par l'écrivain d'avant-garde Anthony Lamont pour servir de protagonistes à son nouveau roman en chantier, intitulé d'abord *Guinea Red* et ensuite *Crocodile Tears*. Halpin, au journal intime duquel le lecteur a accès, n'hésite pas à qualifier Lamont de mauvais écrivain et de scribouillard insupportable.

⁶⁸ Scott Esposito, « New Clichés : How *Mulligan Stew* Uses Old Lines to Slam Pretentious Authors », *The Quarterly Conversation*, 2008. <<http://quarterlyconversation.com/mulligan-stew-gilbert-sorrentino>> (page consultée le 5 février 2013).

Il se sent piégé dans une œuvre sans envergure, qu'il n'a pas choisie, et rêve de revenir à son statut original (duquel Lamont l'a impunément tiré), celui de simple jardinier dans une note en bas de page d'un roman de James Joyce : « Were there a God I would beg Him to tell me why he allowed this *scribbler*, this unbearably pretentious *hack*, Anthony Lamont, to place me in this ridiculous position. The things that I have been forced to say! The utter silliness of the "story" so far. What have I done to be plucked out of the wry, the amused footnote in which I have resided, faceless, for all these years in the work of that gentlemanly Irishman, Mr. Joyce⁶⁹? »

En somme, si on décide d'emblée que Sorrentino *méprise* Lamont et le construit consciemment en tête de Turc, le texte devient soudainement limpide, les antagonismes y sont clairement identifiés : mauvaise écriture *contre* bonne écriture; grande littérature *contre* littérature de masse; popularité *contre* intégrité; etc. Pourtant, c'est mal comprendre le projet de Sorrentino de réduire la relation conflictuelle entre lui et Lamont à une simple opposition, puisque les indices abondent tendant plutôt à les rapprocher et à les confondre en une seule et même instance énonciative extrêmement consciente à la fois de ses ambitions et de ses limitations. Prétendre que Sorrentino, en tant qu'architecte du texte, ne fait que juger de haut l'écriture et les idées de son personnage est un raccourci périlleux sans autre but que de légitimer une lecture précise et intéressée : celle qui fait de Sorrentino un *critique* de la mauvaise écriture en général, planant au-dessus de l'*autocritique*.

En réalité, il appert que, dans *Mulligan Stew*, l'auteur ne fait pas tant le procès d'un écrivain lamentable (inventé dans le but unique de railler une certaine frange de la littérature américaine) que son propre procès, et par la bande celui de l'avant-garde américaine et de ses prétentions. S'il existe un qualificatif pour Lamont, c'est bien celui de prétentieux, et dans ce sens je suis d'accord avec les lectures faisant de lui un écrivain *raté*, défini comme tel par le texte et par les stratégies narratives mises en place par Sorrentino. Mais, à mon avis, cette lecture achoppe à partir du moment où elle place Sorrentino *en-dehors* du combat tumultueux que Lamont et l'institution littéraire se livrent. La prétention et, par extension,

⁶⁹ Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew*. New York, Grove Press, 1987 [1979], p. 25.

l'obscurantisme postmoderne que Sorrentino prête à Lamont sont glorifiés et condamnés simultanément, au cœur du texte, transformant du même coup *Mulligan Stew* en un autoportrait et une autocritique virulente.

5.11 LE PRÉTENTIEUX : ANTHONY LAMONT

Inclure sa propre réception critique dans le corps du texte est une technique et un fantasme auquel plusieurs écrivains des dernières décennies se sont adonnés, qui de manière ironique, qui de manière à contrôler le plus possible la réception et jouer sur les égarements de l'interprétation. John Updike a inséré à la fin du premier livre des aventures de son romancier fictif Henry Bech, *Bech : A Book*, une bibliographie sélective de ce dernier incluant les articles et monographies écrits par des critiques d'envergures bien réels. On retrouve ainsi dans cette bibliographie les noms d'Alfred Kazin, de Granville Hicks, de Georges Steiner et de plusieurs autres, autant d'auteurs putatifs d'articles savants portant sur l'œuvre de Bech, comme « "Candide as Schlemiel" », « "Theology of Despair Dictates Dark Allegory" », ou encore le succinct « "Oinck, Oinck"⁷⁰ », parus respectivement dans les revues littéraires sérieuses que sont *Commentary*, *Critic* et le *New Yorker*.

On se souviendra également que Joyce Carol Oates permettait à son narrateur Richard Everett de composer, à l'intérieur même de son récit décousu, des semblants de critiques et ainsi de se moquer préalablement de la réception de son propre livre. Dans *Expensive People*, cependant, même si le jeu fictionnel est très élaboré, il n'y a pas de confusion entre l'auteur intradiégétique et l'écrivaine extradiégétique, au sens où Everett et Oates n'existent pas sur le même plan énonciatif (même dans le cas de « The Molesters », attribué à Nada et non à Oates) : Oates ne s'impose jamais explicitement en tant que créatrice du récit et permet donc à Richard Everett d'en garder la propriété exclusive et ainsi de maintenir l'illusion. Richard est certes un cas typique de « unreliable narrator », mais il est quand même possible de lui faire confiance en tant qu'énonciateur.

⁷⁰ John Updike, *The Complete Henry Bech. Op. cit.*, p. 151.

Avec *Mulligan Stew*, Gilbert Sorrentino pousse l'exercice plus loin et fait s'écrouler le quatrième mur de la fiction, en insérant dans les pages liminaires de faux rapports éditoriaux concernant son propre manuscrit. Ainsi, avant même que la page titre n'apparaisse, le lecteur a droit à une douzaine de commentaires, de rapports de lecture et autres critiques, autant de parodies du langage ampoulé et hypocrite du milieu littéraire donnant le ton au roman qu'on va lire (qu'on lit déjà). Attribuées à des instances haut placées comme « Editorial Director », « Editor-in-Chief », aux noms suspects comme Frank Bouvard et Yvonne Firmin, ces critiques sont typiques et à peine exagérées. Elles fonctionnent comme parodie, car elles ne s'éloignent pas d'un ton et d'une série de syntagmes figés bien connus par chaque écrivain (et que Sorrentino parodiera aussi plus tard dans le roman). Dans leurs louanges mâtinées de reproches équivoques, dans leur incapacité à citer correctement des informations aussi banales que le nom de l'auteur (« Sorrentino ») ou le titre de ses livres et dans leur contrition pleine de mauvaise foi, elles reflètent une réalité cruelle à laquelle n'importe quel romancier soumettant son œuvre à des maisons d'édition a déjà été confronté et que Sorrentino choisit d'inscrire d'entrée de jeu, comme s'il s'agissait de *prouver* la qualité intrinsèque de son livre par antiphrase⁷¹.

D'une certaine manière, Sorrentino joue cartes sur table sans attendre et se lance dans l'arène en fictionnalisant l'ensemble du livre, dans lequel il ne reste presque plus de place pour un dispositif éditorial réel : nous sommes confrontés à un objet presque entièrement fictif, où seuls quelques *blurbs* en quatrième de couverture et une page titre indiquant le nom de l'éditeur, Grove Press, restent comme indices de la publication de *Mulligan Stew*. Partout autour de ces indices paratextuels règne une confusion, ou du moins une ambiguïté, quant à la nature du contrat de lecture. Aucun doute sur le fait que nous ne sommes pas dans un « roman » conventionnel.

⁷¹ Mise en abyme de la complexification et de la stratification du milieu éditorial américain dans les années soixante, ces « faux documents » ouvrant *Mulligan Stew* mettent le lecteur en contact direct avec l'envers du livre comme création souveraine et indépendante de toute contrainte. Les instances du milieu intervenant entre l'écriture et la publication se multiplient, alors que l'agent littéraire de l'auteur négocie par voie épistolaire avec les différents chefs de département de la maison d'édition postmoderne, perçue comme un labyrinthe inextricable.

Lutte de pouvoir pour savoir qui, de l'institution ou de l'écrivain, aura le dernier mot quant au succès ou à l'échec de *Mulligan Stew*, cette stratégie paratextuelle met évidemment en question une panoplie de réflexes de lecture et par le fait même vient interdire à quiconque de s'approprier le sens ultime de l'œuvre. Confrontés à un discours à la fois élaboré et niais, l'ironie implicite ne peut nous échapper, et Sorrentino nous enjoint dès lors de trancher. C'est au lecteur de choisir son parti et de prendre position : soit il se simplifie la vie en considérant (avec l'auteur, pense-t-il) ces éditeurs comme des imbéciles, des simples ne comprenant rien au grand projet littéraire qu'est *Mulligan Stew*; soit il voit dans leur réaction une déformation de la sienne devant un objet difficile à cerner et à circonscrire et sympathise avec leur dilemme, en laissant spontanément à Sorrentino le bénéfice du doute : ce livre est *probablement* génial, mais quelque chose m'échappe. Encore une fois, il serait facile de se désempêtrer de ce choix en décidant que Sorrentino lui-même, auteur souverain et omnipotent, maître incontesté de sa propre construction ironique, présente ces critiques dans l'optique exclusive de ridiculiser l'opinion obtuse des professionnels du livre, mais il est évident que le stratagème va plus loin que la simple moquerie.

Comme on pourra le constater avec le traitement réservé au personnage d'Anthony Lamont, l'auteur fictif souffrant du même genre de critiques, Sorrentino dans *Mulligan Stew* se place constamment sur la ligne fine de l'autodestruction, ou sur la limite floue entre la parodie mesquine et l'autodérision. Par le fait même, le livre court sans cesse le risque de sombrer dans l'exercice stérile de la pure réflexivité, et cette dimension toujours présente ajoute à sa complexité. C'est ce que lui reproche entre autres M. Keith Booker, dans un chapitre de son livre consacré à la transgression et à la subversion dans la fiction moderne et postmoderne. Sa lecture du roman de Sorrentino, très informée par Bakhtine et la notion du carnavalesque, rejoint la mienne sur bien des points :

Mulligan Stew employs a number of devices that would appear to carry potential for subversive political force. In all cases, however, the book goes too far with its self-reflexive techniques, failing to engage the reader in a reexamination of her presuppositions with which she initially approached the text. It ends up an amusing formal exercise that in the final analysis is about nothing but itself. It becomes a parody of itself. On the other hand, by the very fact of doing so, the book has a curious way of moving beyond itself and commenting upon the difficult situation in which postmodernist and metafictional works generally find themselves. Such works are always in danger of collapsing into the same kind of solipsism that I see

in *Mulligan Stew*. They are always in danger of going too far; inherently transgressive, they run a danger of being too successful in the crossing of boundaries and deconstruction of hierarchies, leaving themselves nothing to transgress against except themselves⁷².

Bien sûr, cette apparition de la (pré)réception de *Mulligan Stew* à l'intérieur même de *Mulligan Stew* n'est que le premier exemple d'une série de stratagèmes fictionnels et de techniques narratives exploités par Sorrentino afin d'inscrire d'emblée son texte comme construction langagière dépourvue de la prétention à refléter la réalité sociale ou même à la traduire par le truchement d'un récit homogène et unifié. Cette supercherie n'intéresse pas Sorrentino, qui préfère désamorcer la moindre tentative de laisser le lecteur entrer dans le texte comme s'il s'agissait d'autre chose qu'un ensemble d'opérations linguistiques. Il y a bien des « personnages » auxquels on peut s'identifier, car ils possèdent une identité textuelle assez claire et une psychologie assez précise, mais Sorrentino nous interdit d'oublier leur nature fictive en insistant sur leur origine intertextuelle. En effet, aussi bien Anthony Lamont que son ennemi juré, le romancier à succès Dermot Treillis; aussi bien Ned Beaumont que Daisy et Martin Halpin, sont des « emprunts » à la Bibliothèque : ils sortent des livres des autres, grands écrivains modernes que Sorrentino adule, mime et parodie à la fois⁷³. Il y a bien une « histoire », celle d'un romancier perdant le contrôle sur son roman en travail, en devenant de plus en plus persuadé qu'une conspiration se développe autour de lui impliquant ses amis les plus intimes, mais cette histoire est minée par une série de contradictions internes et de paradoxes discursifs la menant à se déliter, jusqu'à l'anéantissement final que d'aucuns qualifieraient de babil. Un peu à la manière de Malamud dans *The Tenants*, Sorrentino ne termine pas son texte sur une forme, même restreinte, de résolution de conflit, préférant plutôt l'alternative d'une « non-fin » ne réglant rien sinon des comptes avec l'industrie du livre et du divertissement en général. En effet, les dernières pages du livre consistent en une longue liste de remerciements (attribués à aucune des instances narratives s'étant partagé le récit jusqu'alors, ils « flottent » dans le néant) sarcastiques et hautement hermétiques, que le

⁷² M. Keith Booker, *Techniques of Subversion in Modern Literature; Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. Gainesville, University of Florida Press, 1991, p. 99.

⁷³ Lamont et Treillis viennent de l'œuvre de l'écrivain irlandais Flann O'Brien et de son roman *At Swim Two Birds*, dans lequel des personnages se rebellent contre leur auteur; Ned Beaumont est un emprunt à Dashiell Hammett; Daisy à Scott Fitzgerald; et Martin Halpin à Joyce.

lecteur tente tant bien que mal de déchiffrer. Aussi jubilatoire que rébarbative, la liste s'allonge sur plus de six pages et se clos sur un « Cheers! » bon-enfant.

Aussi, aborder *Mulligan Stew* comme un roman comprenant une trame narrative et des personnages est risqué, mais pas inenvisageable. Par exemple, Anthony Lamont, malgré son peu de consistance, entretient une correspondance avec ses proches dans laquelle il exprime des opinions et des idées sur la fiction comme médium et sur la vie littéraire aux États-Unis qu'il serait absurde de ne pas considérer comme faisant partie intégrante du projet satirique de *Mulligan Stew*. La déliquescence lente mais irrémédiable de Lamont s'enfonçant peu à peu dans la paranoïa et dans la prétention grotesque, sa haine grandissante pour l'ensemble de la communauté littéraire, sont autant d'indices permettant de mieux comprendre l'environnement social dans lequel il évolue, ou plutôt dans lequel il a été pensé en tant que figure auctoriale perdant son autorité. L'idée n'est pas de prendre son discours au pied de la lettre, puisqu'il est l'exemple parfait d'un narrateur non fiable (on n'a accès qu'à sa version des faits, totalement biaisée), mais bien de comprendre l'inscription de ce discours à l'intérieur d'un ensemble d'idées circulant à l'époque sur la littérature, la fiction, leurs buts et leurs enjeux. Autrement dit, si Anthony Lamont peut s'exprimer ainsi, c'est parce ce qu'il dit existe au-delà de lui et par-delà les frontières poreuses de l'œuvre dont il n'est certainement pas le héros.

Lamont se définit lui-même comme un romancier d'avant-garde s'inscrivant dans la tradition du postmodernisme façon américaine : irrévérencieux, certes, outrecuidant, sans aucun doute, mais aussi intelligent, comique et baroque. Son œuvre, exigeante, n'est pas aride pour autant : il ne faudrait pas penser que ses livres sont de stériles exercices de style ne se préoccupant que d'eux-mêmes dans une spirale spéculaire infinie. Non, Anthony Lamont appartient à une grande et noble tradition d'écrivains cherchant humblement à renouveler les formes romanesques afin de les adapter aux temps nouveaux et aux exigences morales de la société d'après-guerre, sans toutefois tomber dans le piège de la thèse : « I am interested in what I shall, perhaps arrogantly, call aesthetic joy. Topical rubbish, or what some call a

Novel of Idea, leaves me cold⁷⁴. » De cette façon, il se démarque d'une certaine fiction américaine aux visées exclusivement progressistes donnant des leçons à son lecteur, tout en insistant sur l'importance de procurer à ce dernier une jouissance esthétique liée à la gratification ressentie par le décodage parfois difficile du texte. Ce n'est évidemment pas l'unique contradiction de la poétique de Lamont que d'hésiter parfois entre une communication privilégiée avec le lecteur et une distanciation de plus en plus grande basée sur l'allusion, le codage et autres stratégies d'obscurcissement du sens. Expliquant l'origine du titre d'un de ses livres, il annonce : « I admit that a reader should know Dusort's poem ["L'Orgie du Cœur"] in order to discover the aptness of the title. But I think that a writer can occasionally be obscure⁷⁵. » Lamont n'expliquera évidemment jamais l'incidence d'un terme comme « occasionnellement » dans une démarche romanesque comme la sienne, obsédée par le sous-entendu, la référence implicite et l'intertextualité, mais il fera bien des efforts pour convaincre de la relative accessibilité de son travail : sous la couche de références et de jeux métatextuels se trouve un centre (un cœur, presque) auquel on accède avec un minimum d'effort. Il ne faudrait pas croire qu'il prend un malin plaisir à *dérouter* le lecteur ou simplement à lui *nuire*. Sur un ton oscillant entre la fausse modestie et l'autojustification, alors qu'il est tenté d'*expliquer* son œuvre afin d'en prouver la profondeur et la pertinence, Lamont se positionne simultanément dans l'espace désintéressé de la gloire éternelle et dans celui, vénal, de la notoriété ponctuelle :

The work that was put into this little novel was tremendous, and I feel that its treatment at the hands of the critics was ill-deserved. I grant you that it is a difficult book, one that demands the closest attention. I also think of it as a comic novel. But let that be. Nobody has seen the humor in the book, and I certainly do not want to bore you by pointing out what are to me hilarious passages. But then, how many people can discover the endless slapstick in *The Possessed*? It is all a way of looking at things⁷⁶.

Jusqu'à maintenant, affirme-t-il au moment où le lecteur fait sa connaissance, dans une lettre adressée à un certain professeur Roche, il a accepté sans rechigner sa position

⁷⁴ Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew*. *Op. cit.*, p. 22.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

marginale dans l'institution littéraire et, s'il se considère vieillissant, ne sombre pas dans la vindicte en déplorant une supposée médiocrité ambiante. Son rôle est clair, ses ambitions également : élever le public. S'il avait voulu être riche, il s'y serait pris autrement et n'aurait pas fait ces choix, car l'exercice de la littérature requiert un dévouement et une abnégation que Lamont sait posséder depuis sa tendre enfance. Aussi, il ne se plaint pas de sa situation de relative obscurité et de la réception critique décevante de ses livres, mais accueille avec bonheur et humilité la nouvelle de l'intérêt que le professeur Roche porte à son œuvre en mettant un de ses romans au programme de son cours sur la fiction de l'avant-garde américaine : disposé à participer activement à l'élaboration du syllabus, Lamont propose même d'entrée de jeu de collaborer à l'interprétation de ses propres livres.

Déjà, on constate que Lamont est un cas spécial, qui s'oppose à l'idée reçue du romancier d'avant-garde dépourvu d'intérêt pour les trivialités de la vie littéraire. Il détonne avec l'image (sur laquelle nous reviendrons) d'un Thomas Pynchon ou d'un J. D. Salinger se retirant des projecteurs, et témoigne par son attitude d'un étrange rapport de dépendance entre le milieu autarcique de la littérature expérimentale et un lectorat élargi qui s'y intéresserait.

Même un écrivain fictif beaucoup plus populaire comme Henry Bech, rappelons-le, refusait catégoriquement de répondre aux requêtes d'explication ou d'interprétation de son œuvre, qu'elle provienne de la presse ou de l'université : c'est votre thèse de doctorat, pas la mienne, écrivait-il sur les enveloppes. Il simplifiait ainsi le travail sur sa correspondance abondante en éliminant d'emblée les tentatives de lui soutirer une « explication » sur son œuvre, sans parler des demandes d'apparitions publiques ou de signatures de pétitions adressées au congrès. Là où Bech tourne le dos au jeu du vedettariat et de la notoriété pour se consacrer à son écriture, seul aspect important de son existence, Lamont cherche des distractions et des confirmations de son talent⁷⁷. Lamont ne cesse de nuire à sa propre cause

⁷⁷ Il n'est pas sans intérêt d'ailleurs de noter que Lamont avoue à Roche avoir été tenté une seule fois par la facilité et l'appât du gain, en créant un personnage de juif au langage stéréotypé : « I must also confess that the only reason that I put this character into the novel was because of a mad desire I had to "cash in" (God, what a vulgar phrase) on the "Jewish novel" that, at the time, was all the rage. It stands as the only time in my career that I succumbed to the urge of quick money. Shalom! My dear

en offrant son aide et en se justifiant par la même occasion, ce que Roche considère comme de l'ingérence d'auteur et une tentative grossière de manipuler sa souveraineté de lecteur. Dans les mots de Lamont, Roche devient évidemment l'agresseur, mais la forte tension ironique de la narration empêche de prendre le romancier au sérieux : « I cannot for the life of me see why this should be considered "unethical" by anyone. Particularly by the academic community and your English Dept. My only motive for composing these notes was to help you in teaching the book intelligently; I was certainly not banging my own drum. It is a small drum, surely, and hardly *worth* banging. I did not mean to "encroach" (terrible word!) on your territory⁷⁸. »

À mesure que l'échange avec le professeur Roche s'enlise et que les perspectives s'amenuisent d'intégrer l'œuvre entière, ou même un seul roman, dans le syllabus, Lamont se fait de plus en plus insistant et vindicatif et cherche à convaincre de sa bonne foi en rappelant des faits saillants de sa carrière. Quand Roche lui demande un curriculum vitae, il lui envoie un « sketch » narratif illustrant sa vie et son ancrage dans la littérature postmoderne américaine où apparaissent des versions fantoches d'écrivains réels, dont un certain « G.R. Soterroni ».

Plusieurs passages de cet échange épistolaire qui déraile, entre le créateur et son analyste, sont révélateurs du point de vue de la « vie littéraire » menée par Lamont (seul chez lui, à combattre l'imbécilité d'un côté et de l'autre du spectre de la littérature) et le réseau intellectuel auquel il prétend appartenir. En effet, ici l'autodéfinition de l'artiste est d'une importance capitale, car il s'inscrit lui-même dans une position précise du champ, adoptant une posture rigide et s'opposant explicitement à une définition mercantile de l'art, mais refusant catégoriquement d'être critiqué. Son incapacité à faire des concessions sur la réception de son œuvre (il n'accepte aucune critique, aussi mitigée soit-elle, ou joue la carte de l'humilité en essayant de renverser l'argument de l'adversaire), alors qu'il ne cesse de se

Roche, shalom! » [Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew. Op. cit.*, p. 22] John Updike a lui aussi été accusé par certains d'avoir voulu « capitaliser » sur la figure de l'écrivain juif, en créant Henry Bech. Voir à ce propos l'article d'Adam Kirsch, « The Imaginary Jew ». *The New Republic*, 9 juillet 2012. <<http://www.newrepublic.com/book/review/the-imaginary-jew#>> (page consultée le 22 février 2013).

⁷⁸ Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew. Op. cit.*, p. 147.

compromettre à la fois dans sa création et dans son désir d'être adulé, accentue le malaise. S'il m'apparaît réducteur d'en considérer exclusivement l'aspect parodique, c'est que Lamont et Sorrentino partagent une vision trop semblable de la littérature et de l'art romanesque pour qu'on puisse les opposer. Au contraire, le jeu de la confusion identitaire est beaucoup plus intéressant.

Les deux écrivains se complètent et fusionnent à maints endroits (ne serait-ce que dans l'autorité qu'ils partagent sur certains des récits enchâssés⁷⁹), et il n'est nul besoin de savoir si Gilbert Sorrentino lui-même avait tendance à répondre à ses critiques et à argumenter dans des lettres avec des professeurs d'université pour comprendre son affection mêlée de mépris pour Anthony Lamont, complètement embourbé dans ses propres contradictions.

Ces contradictions avaient un écho bien réel dans le milieu littéraire américain des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, alors que les attaques concernant l'obscurantisme et la puérilité de l'avant-garde se multipliaient. Il s'agit de se remémorer les débats opposant la métafiction et le *New Journalism* défendu par Tom Wolfe et Gore Vidal pour savourer la complexité de la relation entre Sorrentino et son personnage, qui dépasse de loin le simple cadre d'une critique d'un mauvais écrivain par un grand écrivain⁸⁰. Quand Lamont prend note de l'interprétation par Roche de la « difficulté » peut-être un peu vaine de ses livres, il s'insurge et met son éloquence au profit d'une orientation de lecture opposée au lieu commun d'une littérature compliquée et absconse, afin de réaffirmer la pertinence d'étudier son œuvre à l'université :

⁷⁹ Pour ne citer qu'un exemple parmi plusieurs, la nouvelle « O'Mara », que Lamont vante auprès de Roche afin que ce dernier l'inclue dans son syllabus, a été publiée par Sorrentino dans le numéro de l'hiver 1977 du magazine *TriQuarterly*.

⁸⁰ L'essai controversé de Tom Wolfe critiquant vertement le milieu littéraire américain pour ce qu'il qualifiait de retrait vers l'obscurantisme et l'expérimentation stérile, « Stalking the Billion-Footed Beast », est paru dans l'édition de *Harper's* de novembre 1989, générant aussitôt une réponse de la part des écrivains et intellectuels visés. Ce débat, loin d'être clos de nos jours, a été réactivé dans les années 2000 lorsque Jonathan Franzen s'est opposé, dans un essai intitulé « Mr. Difficult » (*The New Yorker*, 30 septembre 2002) à une certaine frange « difficile » de la métafiction américaine contemporaine, héritière de William Gaddis et de John Hawkes.

Let me go on to confess my bewilderment anent some of your remarks. You say that you have definitely decided against *Deuces* on the grounds that it is "a bit too obscure, a bit too difficult, too *special* for an introductory course." I grant you that in a way you tender me and my creation heady praise, but I think that you will find, upon reflection, that my novel works in the clearest way in terms of its internal manipulation of language, symbol, and overall architecture. It is really only the "shell" of the novel that seems difficult, and I think that the novel can be taught so that this "shell" is downplayed or even ignored. *Deuces* is in the tradition of the avant-garde novel, so much so, in fact, that it would seem a natural point from which a student might move either forward or backward in time, i.e., the "time" during which this tradition has been extant. In other words, I am saying that *Deuces* might easily serve as a key for a student's understanding of the entire corpus of the "new novel"⁸¹.

Insister sur la distanciation ironique opérée par la narration dans un passage comme celui-ci, n'enlève rien au fait que ce genre de discours n'est pas l'apanage d'un romancier fictif comme Anthony Lamont, aussi « raté », intransigeant et prétentieux soit-il. Par exemple, en ouvrant l'édition de Dalkey Archive de l'exigeant roman épistolaire de John Barth, *LETTERS*, parue en 1994 pour souligner le quinzième anniversaire de la publication originale, le lecteur découvre un avant-propos où Barth s'amuse à répondre à certains de ses critiques. Irrévérencieux, mais quand même sur la défensive, Barth ressemble à un Anthony Lamont ayant obtenu un poste à l'université, un emploi lui permettant de vivre confortablement et de ne plus se soucier des problèmes du quotidien. Reprenant la place qui lui revient au-dessus des contingences d'une vision platement commerciale de la littérature, l'auteur de *Giles Goat-Boy*, vieux routier de la métafiction américaine et du postmodernisme, se permet de contre-attaquer :

"Another interminable masterpiece," my comrade-in-arms William H. Gass has called the novel here prefaced. I like that.

"Irritating and magnificent," says the critic Zack Bowen of the story's ground-plan and overall conceit. I like that, too.

Gore Vidal, on the other hand (Or was it Tom Wolfe? One of those kneecappers, anyhow, who write so entertainingly on other matters but get literature all wrong), in a general diatribe against fictive Fabulism, Postmodernism, you name it, has

⁸¹ Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew*. *Op. cit.*, p. 249.

declared that the movement "culminates in John Barth's novel *LETTERS*, which even its author admits is unreadable."

Author admitteth no such thing. Author happeneth to believe the novel enormously readable, as well as enormous in other respects. Complex? Well, yes. Complicated? For sure. Designed and constructed with a certain rigor? You bet : As in pro football and the knitting of argyle socks, rigor in novel-writing is the zest of complexity; the aim is to bring it off with brio, panache, even grace – "passionate virtuosity," I've heard it called – never dropping the ball or a stitch. Not for every taste, no doubt; but in the author's opinion (fifteen years now after the novel's first publication) there is in *LETTERS* sufficient humor, range of passions, historical seriousness, and bravura theater to make it a rousing read *despite* its elegant construction, if "despite" is how it need to be.

But let's hope it needn't⁸².

En d'autres mots, *LETTERS*, aussi bien que l'œuvre de Lamont, comporte, *sous* une forme que les uns considèrent comme de la virtuosité et les autres comme de la coquetterie intellectuelle, les éléments essentiels de la bonne vieille fiction populaire : de l'humour, de l'action, des personnages attachants, etc. Il suffit de les retrouver, et le lecteur n'a qu'à enlever cette couche formelle, cette « élégante construction », pour avoir accès au plaisir du texte. Barth espère que le lecteur patient n'aura pas à se résoudre à cette option, mais s'il s'agit du seul moyen de rescaper le roman d'une critique le qualifiant d'illisible, alors il n'y voit pas d'inconvénient.

Parallèlement à sa correspondance plus technique avec Roche se dessine le semblant de vie privée de Lamont, à laquelle on accède par le biais de lettres échangées avec sa sœur et d'autres interlocuteurs (qui n'en sont pas vraiment, étant donné leur absence du texte), dont Dermot Treillis le romancier populaire, sa némésis et son beau-frère; Joanne, son ex-femme; ainsi qu'une certaine Lorna Flambeaux, auteure de poèmes érotiques sulfureux. Encore une fois, la vision offerte de lui-même est loin d'être reluisante, même s'il considère bien sûr (avec l'absence d'autodérision qui est peut-être sa plus grande différence avec son créateur) être dans son droit en réagissant comme il le fait aux agressions répétées de son entourage.

⁸² John Barth, « Foreword », *LETTERS*. Normal, Dalkey Archive Press, 1994 [1979], p. xvii.

Là aussi la dégradation annoncée est inévitable, alors que Lamont dévoile lentement mais sûrement les sentiments réels animant sa vie d'écrivain autant que sa vie d'homme. À mesure que sa confiance en soi diminue, il devient de plus en plus agressif et les murs de son hypocrisie s'effondrent. Il répète que ses connaissances sont liguées contre lui, mais nous n'entendons que sa jalousie et sa paranoïa. Il clame son innocence, mais c'est pour mieux faire apparaître sa culpabilité et sa bassesse. Ainsi, si Lamont commence par féliciter sa sœur Sheila pour son mariage prochain avec Dermot Treillis (un écrivain qu'il a déjà respecté mais qui s'est perdu dans les aléas superficiels de la commercialité crasse), il n'a de cesse de miner la réputation de ce dernier en pointant du doigt la supériorité de son propre travail. À Joanne, son ex-femme, il envoie des missives clandestines dans lesquelles il accepte avec humilité son départ et son remariage, insistant simultanément pour la revoir. Lamont se sent seul et abandonné, acculé au pied du mur par l'écriture de son livre semblant littéralement lui échapper. Il cherche donc à reprendre le contrôle en revenant à un stade antérieur de sa vie : celui où il était le mari adoré de Joanne, cette femme qui respectait, voire adulait, l'écrivain en lui.

Maintenant que la réalité même semble vouloir le fuir, Lamont doit se résoudre à poser des gestes d'éclats qui le réinstalleront dans une posture d'autorité. Quand il reçoit le manuscrit de la jeune poète Lorna Flambeaux, il s'empresse de lui répondre, en bon écrivain établi, et de lui proposer une rencontre : si elle est aussi jolie que ses poèmes sont érotiques, peut-être aura-t-il l'occasion de la séduire. Les missives suivantes envoyées par Lamont se résument à des excuses mêlées de justification et ensuite d'accusations de pruderie laissant entendre qu'il a presque violé la pauvre Lorna :

Furthermore, I find it insulting that you continually spoke of our abortive attempt at dancing as a "wrestling match." I was also embarrassed and speechless when you accused me of trying to caress your breasts as I seated you at the table. It was unmannerly of you to drive your elbow into my stomach, and although I laughed at the time, I may now tell you that the experience was quite painful. And what was I supposed to make of it when, just moments after our *contretemps*, you confided to me that you were not wearing underclothes? You *laughed* about it! You also said, if I remember rightly, "Give you a cheap thrill?" My dear young woman, there is a vile term for women who disport themselves in that fashion – I'm sure, as the author of *The Sweat of Love*, that you know it. [...]

Sadly, I further conclude that *Sweat* is not what I thought it, but is, rather, the expression of a furtively twisted mind, a mind dead to the joys of open sexual exploration. How wrong was I about it! I see now that it is a gross, crude, amateurish, unintelligent, unmelodic, and opportunistic work. Miss Flambeaux, you are not only not a poet, you are not even a poetaster!

I will not hold my torn shirt nor the scratches on my face against you, but prefer to chalk them up to experience⁸³.

À Sheila, cependant, il peut avouer ses faiblesses et se laisser aller momentanément à une interrogation sur les motifs réels l'ayant poussé vers l'écriture. Dès le début du récit, Lamont avoue se sentir parfois comme un usurpateur, pire, comme un « fake writer » (un écrivain qui aurait été *créé* plutôt qu'un créateur en bonne et due forme), ce qui n'est pas sans accentuer sa paranoïa et son sentiment d'être la victime d'un complot dirigé contre lui. Dans un discours à double sens qu'on apprendra à reconnaître chez lui, forme élaborée de fausse modestie attendant la louange, Lamont se lamente sur le sort de sa carrière et, par extension, de la littérature d'imagination au complet : « What I mean is that I want to get out of this "career" that I have chosen. Or is it that I simply want financial success? I don't know⁸⁴. » Insatisfait et vindicatif, contrairement à ce qu'il prétend en s'adressant à Roche, obsédé par l'idée d'une injustice quasi divine commise à son endroit, il cherche à rétablir sa réputation en quêtant l'approbation de sa sœur, cette grande lectrice sachant le rassurer dans ses moments d'angoisse. Ainsi, procédant par antiphrase, comme Sorrentino le fait avec *Mulligan Stew*, il cherche à se faire *contredire* :

You know the kind of press my other novels have received. This one will be the same. The old cold shoulderoo, the punch in the literary nose. The horrible thing, reading over those old reviews of my books the other day, I thought that maybe those little time servers who "teach English" and have "a special interest in the modern novel" were right. Maybe all of my work has been silly, useless, vapid, formless, determinedly avant-garde, experimental, etc., etc. I hardly dare look at my books. I don't think I've ever felt so lost⁸⁵.

⁸³ Gilbert Sorrentino, *Mulligan Stew*. *Op. cit.*, p. 264-265.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 57-58.

⁸⁵ *Ibid.* p. 58.

Les trois cents pages suivantes de *Mulligan Stew* mettront en scène la déréalisation totale, au sens langagier autant que psychologique, du romancier expérimental frustré qu'est Anthony Lamont. Attendant en vain la confirmation de son génie sans faille par des interlocuteurs absents et incapables de le rassurer, l'écrivain s'enfermera dans un délire de persécution que le lecteur de Sorrentino considérera comme le comble de la prétention. À partir du moment où Sheila, sa plus fidèle lectrice, décide de prendre la défense de son nouveau mari, Dermot Treillis, contre les attaques de plus en plus virulentes d'un Lamont clairement jaloux, ce dernier entrera dans une crise identitaire dont il ne pourra sortir qu'une fois ses pires craintes confirmées. Honni de ses proches, méprisé aussi bien par une institution littéraire refusant de le légitimer par le biais de l'université que par un marché du livre ne considérant même pas son existence; trahi par ses personnages qui fuguent, il sera enfin laissé à lui-même avec son œuvre et pourra orchestrer sa propre stratégie de fuite.

C'est seul avec sa conscience qu'il renégociera sa place dans le champ littéraire, et son ultime appel sera donc lancé à un inconnu, un certain Mr. Beshary, représentant du « average Joe », cet homme du peuple qui, s'il ne connaît rien à la littérature, sait au moins comment vivre : peut-être pourraient-ils, ensemble, penser à une nouvelle forme de commercialisation de ses livres. Ainsi, condamné par son entourage et par le lecteur ayant été témoin de sa mesquinerie, la dernière apparition épistolaire de Lamont le montre encore déterminé à porter sa cause en appel. Pour le génie faussement accusé d'égoïsme ou ignoré par les dictats stupides de l'opinion médiatique, il y aura toujours quelque chose à sauver du désastre. C'est *contre* la littérature et son incapacité à saisir la vie ordinaire qu'il s'inscrira désormais. Avouant avec honnêteté et humilité sa mécompréhension parfois navrante des « petites gens », il dévoile un plan d'attaque conçu pour contourner l'ensemble de l'institution littéraire, cette engeance, et atteindre le lecteur directement. Et s'il peut devenir riche par la même occasion, pourquoi se priver?

I freely admit that my novels are flawed in those spots where they attempt to capture "ordinary" people. I am guilty. But *you* are surely a typical man in the street – your intense interest in horse-racing and sewer systems shouts the fact. It follows that *you* can reach the ordinary Joe, as the expression goes. And with rousing success! I hasten to assure you that I do not say this patronizingly. The harsh truth is that I have spent my adult life among authors, editors, agents, and other literary people, who know really nothing at all about the real world. Many of them cannot

fry eggs, and I have recently been fortunate enough to have met a young woman who doesn't even know how to conduct herself at a dinner party. Odd, you say? Perhaps. But true!

So, I have taken the liberty of sending you, under separate cover, inscribed copies of my four previous novels for your perusal. If you find them congenial and amusing, I beg you to work up, in your catchy prose, some few comments on each, mimeograph same, and send these comments to every friend, relative, and acquaintance that you can think to remember, asking them, in turn, to send on (within five days, or they will have *bad luck*) the comments to all *their* friends, relatives, and acquaintances, and so on and so forth. In this way, a "chain letter" can be started, and in a month or two, literally *hundreds of thousands* of people will have read the comments and will have come to know of my books. My address and a price list will be included. If I get orders totaling even 5%, this money will more than cover any debts that you have incurred in getting this project started.

[...]

It seems to be a sure-fire scheme for me to get rid of these cartons of old books, print (and sell) my new book, start us as partners in a lucrative and imaginative business, and, last but not least, avoid *my enemies!*⁸⁶

5.12 NUL N'EST À SA PLACE : L'ÉCHEC DE LA LITTÉRATURE

Les romanciers fictifs de ce chapitre, qu'ils soient racontés par les mots d'un autre comme Nada Romanov, ou par les leurs, comme Isadora Wing ou Anthony Lamont, ou encore par ceux d'un narrateur extradiégétique n'évoluant pas sur le même plan discursif, comme T.S. Garp et Paul Sheldon, partagent des traits communs, dont une envie irrépressible d'occuper une autre position dans le champ littéraire. Les raisons sont multiples de remettre en question la place et le rôle que l'institution leur réserve, certes, mais quelques points de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 404-405. Dans un exemple de l'ironie animant le texte de Sorrentino, la fin de cette lettre laisse entendre que Lamont est déchiré entre l'idée de faire appel à l'expertise de Beshary et celle que ce dernier n'est peut-être en réalité qu'un agent de ses ennemis, enième preuve de leur esprit tordu et machiavélique. Il teste donc la véracité de son correspondant en lui posant, dans un post-scriptum codé, des questions piégées par rapport à Dermot Treillis et Lorna Flambeaux, qu'il considère comme les principaux acteurs de la conspiration. La double-contrainte rencontrée par Lamont est admirablement mise en scène, alors que, d'un côté, il refuse d'être *dupe* et, de l'autre, veut éviter d'avoir l'air *paranoïaque*.

rencontre deviennent plus qu'évidents à la lecture des romans qui les décrivent en éternels insatisfaits.

L'impossible relation (non) entretenue avec le lectorat, qu'il soit populaire ou élitiste, critique ou purement affectif, est au cœur du malaise ressenti par l'ensemble des personnages de romanciers, alors que les uns (comme Paul Sheldon) cherchent à se réinventer loin du public ayant fait d'eux des grandes vedettes et des personnes riches, et les autres (comme Lamont) jalourent la reconnaissance populaire reçue par ceux qu'ils considèrent comme des ignares et des profiteurs. Non seulement Dermot Treillis est-il un scribouillard sans talent, d'après Anthony Lamont, mais il est même parvenu à discréditer l'œuvre de ce dernier en se lançant dans des attaques sournoises. Lamont est ainsi persuadé que non seulement Treillis ne mérite pas ses lecteurs (pauvres gens floués par une littérature médiocre et tape-à-l'œil), mais qu'en plus, il lui a volé les siens.

Le rapport au lecteur est donc un des aspects les plus problématiques de la vie du romancier, lui qui s'est lancé sur la voie de la création dans l'espoir ultime de « communiquer » avec autrui par l'entremise de ses mots. Souvent incapable de gérer son succès (ou son insuccès) de façon saine, il adopte une attitude négative le menant à des excès. Ainsi, les romans de romanciers mettent-ils non seulement en scène des personnages naviguant difficilement entre leur désir de plaire et l'impression de plaire pour les mauvaises raisons, mais illuminent également, par la bande, l'ambiguïté profonde des romanciers réels qui cherchent, à l'aide de ces figures plus ou moins proches d'eux-mêmes, à exorciser un malaise profond. Le sentiment d'imposture côtoie dès lors une forme de défiance jouant dangereusement sur la ligne du mépris, comme on a pu le constater avec le cas de John Irving reprenant presque les paroles exactes de son personnage en réitérant, dans sa relation avec son public (c'est-à-dire en s'adressant directement à lui dans une postface), les positions radicales de Garp quant à la superficialité de la lecture biographique d'un récit de fiction.

En somme, le portrait que les romanciers font d'eux-mêmes (ou du moins de ces personnages ayant une vocation similaire à la leur) est loin d'être reluisant, et nombreux sont les écrivains fictifs qui abandonneront le combat et découvriront l'intérêt de la vie en dehors de la littérature et de la fiction. Aussi désertent-ils leur œuvre et sortiront-ils de l'œil du

public, les uns disparaissant dans la clandestinité, les autres adoptant une vie rangée de citoyen modèle. Leur constat sur la littérature sera semblable, avec quelques variantes : celui du négatif inhérent à cette activité, vécue comme une maladie et un enfer narcissique. Quand le narrateur de « *The Locked Room* », de Paul Auster reçoit une lettre de son ami écrivain disparu, probablement mort, dont il est l'exécuteur littéraire, il est étonné de constater à quel point Fanshawe s'est détaché de sa production maintenant publiée. La vie est ailleurs, écrit-il, et il s'est enfin débarrassé de cette malédiction qu'est le besoin d'écrire : « Writing books belongs to another life, and to think about it now leaves me cold. I will never try to claim any of the money – and I gladly give it to you and Sophie. Writing was an illness that plagued me for a long time, but now I have recovered from it⁸⁷. » Le langage de Fanshawe est on ne peut plus clair, et la condamnation est sans équivoque : écrire est une maladie dont il faut guérir.

Les personnages qui retiendront mon attention à partir de maintenant sont des écrivains qui, après avoir cru découvrir le sens de l'existence dans la fiction, ont déchanté bien vite, persuadés de l'inefficacité fondamentale de l'art à changer quoi que ce soit, sauf peut-être leur propre rapport à leur narcissisme. Bien sûr, le motif de l'abandon de la littérature, doublé souvent de celui de l'échec du projet, n'est pas nouveau et n'apparaît pas en cette fin de XX^e siècle comme une facette totalement inédite de l'expérience du romancier aux États-Unis. Déjà chez Melville, il était présent, de même que chez Hawthorne et chez Alcott. Mais à la différence d'Oberon ou de Jo March, abandonnant la littérature par obligation morale ou par crainte de ses pouvoirs mystiques, ces romanciers (post)modernes, désenchantés et désintéressés, laissant leur œuvre se flétrir et n'ayant plus foi en rien, surtout pas en le pouvoir des mots. Évidemment, qu'ils soient eux-mêmes des êtres de fiction, protagonistes et narrateurs de romans écrits par des êtres réels loin d'avoir abandonné l'écriture ne fait qu'ajouter au paradoxe de leur situation.

⁸⁷ Paul Auster, « *The Locked Room* », *The New York Trilogy*. New York, Penguin Classics, 2006 [1896], p. 233-234.

5.13 ÉCRIRE OU PAS : DANS LES MARGES DE LA DISSENSION

La posture de l'écrivain s'arrêtant délibérément, qui n'est brusquement plus un écrivain parce qu'il est déçu ou démoralisé, provoque une contradiction discursive évidente : la critique de la littérature qu'elle suppose se fait nécessairement à l'intérieur d'un discours littéraire élaboré et esthétiquement construit pour se réfuter lui-même tout en se légitimant. D'une certaine manière, il s'agit d'une forme complexe d'antiphrase répétant qu'elle ne s'écrit pas, en s'écrivant simultanément sous nos yeux. Elle est portée par une autonégation qui perturbe la lecture en invalidant le constat posé par son apparition. Ainsi, elle peut prendre plusieurs formes, dont celle d'une critique de l'attitude négative inhérente à l'écriture, qu'on retrouve dans les romans de Richard Ford mettant en scène l'ex-romancier Frank Bascombe, dont *The Sportswriter* et *Independence Day*, parus respectivement en 1986 et en 1995.

Au début de *The Sportswriter*, Bascombe, narrateur du récit, explique les raisons qui l'ont poussé à se retirer d'une carrière prometteuse dans le monde des lettres américaines au moment de s'atteler à l'écriture de son premier roman, *Tangier* – suivant la réception critique élogieuse d'un recueil de nouvelles dont les droits cinématographiques avaient été vendus. Sur un ton peu habituel dans la littérature américaine, dépourvu d'ironie et de cynisme, Bascombe affirme s'être senti basculer tranquillement dans ce qu'il appelle une « gross seriousness » associée à l'acte d'écrire de la fiction (et au fait d'être un écrivain, avec l'image traditionnelle qui s'y trouve associée) et il a voulu s'en sortir parce qu'il n'aimait pas la tournure prise par ses réflexions sur le monde qu'il cherchait à transposer dans son livre. Pour lui, le geste créateur représente une continuelle opposition (ne serait-ce que dans la recherche de l'originalité sur le banal, de l'inusité sur le normal) dont il a voulu s'extirper :

What I did, as I began writing *Tangier*, which I hoped would have some autobiographical parts set in a military school, was become more and more grave – over my literary voice, my sentences and their construction, [...] and my themes, which became darker and darker. My characters generally embodied the attitude that life is always going to be a damn nasty and probably baffling business, but somebody has to go on slogging through it. This, of course, can eventually lead to terrible cynicism, since I knew life wasn't like that at all – but was a lot more

interesting – only I couldn't write about it that way. Though before that could happen, I lost heart in stringing such things together, became distracted, and quit⁸⁸.

Nonobstant la lucidité avec laquelle s'exprime Bascombe, l'intérêt d'un passage comme celui-ci réside dans le fait qu'il soit *écrit*. Si, d'un côté, Bascombe s'est « laissé distraire », comme il le prétend, et a cessé d'écrire pour se consacrer à vivre, de l'autre, il sera toujours la création d'un romancier cherchant à mettre en lumière ce choix et à en explorer les conséquences à travers un personnage de fiction. Un des aspects les plus intéressants de la trilogie des romans de Frank Bascombe se trouve dans leur énonciation flottante – Bascombe ne mentionne jamais *écrire* ce que nous lisons, mais mentionne parfois un temps de composition ultérieur à l'action – laissant planer le doute quant à la décision du narrateur d'abandonner l'écriture romanesque. Sur le plan narratif, c'est comme si le texte était *prononcé* par Bascombe, dans un vide discursif dépourvu d'interlocuteur, jusqu'au moment où une phrase vient souligner qu'il est peut-être en train d'écrire le texte, minant ainsi la sincérité de ses propos sur son renoncement à l'écriture, et plaçant le lecteur dans une position instable entre le fait de respecter ses opinions et celui de vouloir qu'il se contredise en écrivant. Ou en *étant écrit* par Richard Ford réfléchissant sur sa propre carrière, pour lequel le roman que nous lisons, *The Sportswriter*, représente un tournant radical par rapport à ses premiers livres (beaucoup plus proches de cette tradition de « gross seriousness » typiquement américaine, héritée d'Hemingway et de Carver, décrite par Bascombe) :

It was also true, though, that there were a good many descriptions of the weather and the moon, and that most of them were set in places like remote hunting camps on Canadian lakes, or in the suburbs, or Arizona or Vermont, places I had never been, and many of them ended with men staring out snowy windows in New England boarding schools or with somebody driving fast down a dark dirt road, or banging his head into a wall or telling someone else he could never *really* love his wife, and bringing on hard emptinesses. They also seemed to depend on silence a lot. I seemed, I felt later, to have been stuck in bad stereotypes. All my men were too serious, too brooding and humorless, characters at loggerheads with imponderable dilemmas, and much less interesting than my female characters, who were always of secondary importance but free-spirited and sharp-witted⁸⁹.

⁸⁸ Richard Ford, *The Sportswriter*. New York, Vintage Contemporaries, 1995 [1986], p. 46-47.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

Bascombe n'est pas le seul (ex) romancier à inscrire son renoncement à la prétention littéraire à l'intérieur d'un discours littéraire sophistiqué se mordant la queue. Par contre, rares sont ceux qui décident de résister à l'écriture en redevenant un simple citoyen et de résister à l'opposition à la culture en refusant la dissension associée à l'acte littéraire vécu comme acte subversif. Dans l'esprit de Bascombe, le monde des livres s'appuie sur un principe d'opposition incompatible avec le bonheur quotidien et l'épanouissement qu'il cherche à atteindre comme citoyen et père de famille. Sans amertume, il explique avoir préféré s'éloigner de l'attitude sérieuse, et néfaste à long terme, qu'une carrière d'écrivain lui demandait. Il s'oppose ainsi à une histoire littéraire reposant presque entièrement sur l'idée de la dissension et de l'opposition avec l'idéologie dominante. Une histoire s'étant peu à peu imposée, depuis l'époque de l'influent *American Renaissance* de F. O. Matthiessen, comme le récit unique et souverain de la littérature américaine telle qu'elle se conçoit elle-même, à travers les grandes figures de rebelles et d'insoumis de Whitman, Melville, Twain, Hemingway et consorts. Comme l'explique Sacvan Bercovitch :

The literary establishment that substituted "Song of Myself" for *The Song of Hiawatha* also sanctified Whitman as outsider and non-conformist. The scholars and critics who raised *Moby-Dick* from the dust of cetology catalogues to sudden epic prominence proceeded to acclaim Melville for his No-in-thunder to the powers of the earth. Directly and indirectly, the old consensus tended to privilege the subversive: duplicity in Hawthorne, protest in Thoreau, marginality in Poe, antinomianism in Emerson. All this, be it noted, in the name of a distinctly *national* tradition, a classic literature newly recovered for its quintessential "American-ness"⁹⁰.

Pour Frank Bascombe, cette image inévitable de la littérature américaine comme activité oppositionnelle a nui à ses efforts (sincères, affirme-t-il, là n'est pas la question) et il a simplement choisi, au bout du compte, de dire « oui » à sa société en l'intégrant, sans chercher à décrire ses failles à travers la fiction.

Cette posture adoptée par Bascombe est originale et peu répandue. Elle suggère une acceptation lâche de la réalité politique et sociale menant à renoncer, non pas tant à la

⁹⁰ Sacvan Bercovitch, « The Problem of Ideology in a Time of Dissensus », *The Rites of Assent. Op. cit.*, p. 363.

littérature qu'à la lutte pour un monde meilleur. Pour la plupart de ses contemporains, le renoncement aux lettres conduit à un engagement sociopolitique réel. À la position de l'écrivain critiquant l'Amérique par l'écriture se substitue un engagement dans la société civile.

De cette manière, beaucoup plus emblématiques (mais aussi problématiques sur le plan discursif) d'une certaine idée américaine de la littérature comme forme de contestation de l'ordre établi, les écrivains renégats de Paul Auster se trouvent dans cette catégorie : des hommes entrant dans la clandestinité après avoir délaissé, avec un mépris affiché, la tâche superficielle et égocentrique consistant à écrire des histoires pour divertir le peuple. Qu'ils s'appellent Fanshawe ou Benjamin Sachs, le mystère de leur vie active dans les marges de la société s'oppose donc à l'entreprise littéraire, aussi « révolutionnaire » soit-elle, propulsée par un besoin de reconnaissance et un narcissisme vain. L'hypocrisie de l'écrivain y est condamnée comme une maladie, une peste s'attaquant à l'esprit et empêchant le contact avec la réalité.

Comme celle de Bascombe, pourtant, la posture antilittéraire d'un Benjamin Sachs, protagoniste de *Leviathan* (1995), est d'autant plus intrigante qu'elle est prisonnière d'un dispositif narratif la disqualifiant d'entrée de jeu, puisqu'il est lui-même le sujet d'une « biographie » rédigée par son meilleur ami, le romancier très actif Peter Aaron, faisant de lui un exemple d'intégrité et de purisme. Exemplifiant de manière symbolique l'impossibilité de renoncer à la littérature sans faire de la littérature, le récit de la vie de Sachs se clôt sur un paradoxe narratif absurde, alors que Peter Aaron *tend* les pages qu'il est en train d'écrire au détective du FBI enquêtant sur la mort de Sachs : « Then I pointed to the studio, and without saying another word I led Harris across the yard in the hot afternoon sun. We walked up the stairs together, and once we were inside, I handed him the pages of this book⁹¹. »

Ce paradoxe au demeurant insoluble, inscrit à même la narration de *Leviathan*, illustre bien la problématique de l'écrivain fuyant son œuvre afin d'avoir un impact réel dans le monde, soit en devenant agent d'immeuble, soit en posant des bombes. Qu'ils deviennent des

⁹¹ Paul Auster, *Leviathan*. New York, Penguin Books, 1992, p. 275.

citoyens modèles, des fantômes, des terroristes ou des clandestins, ces romanciers désillusionnés, en rupture avec la littérature et ses fonctions sociales resteront à jamais prisonniers de l'univers des mots, avec ou sans leur consentement.

5.14 LE CLANDESTIN ET LE FANTÔME : BENJAMIN SACHS ET BILL GRAY

Frank Bascombe et Benjamin Sachs ne partagent certes pas la même vision de l'existence que le citoyen américain responsable doit mener en dehors de la littérature et de ses prétentions, mais ils vivent un détachement similaire face à leur œuvre respective. Dans une scène révélatrice du roman *Independence Day*, Bascombe se retrouve par hasard devant un exemplaire de son unique recueil de nouvelles, *Blue Autumn*, et se met à l'examiner avec attention, à l'affût de détails pouvant relier l'individu qui a écrit ce livre à la personne qu'il est maintenant. En observant la photo de ce moi plus jeune ornant la couverture du livre, il ressent un malaise profond pour cet homme qu'il considère comme un étranger.

I take a look at the aforementioned author photo, a black-and-white taken by my then girlfriend, Dale McIver : again a young man, though this time with a completely unwarranted confidence etched in his skinny mouth, ludicrously holding a beer and smoking a cigarette (!), an empty sun-lit (possibly Mexican) barroom and tables behind, staring fixedly at the camera as though he meant to say : "Yep, you just about have to live out here in the wild margins to get this puppy done the way God intended. And *you* probably couldn't hack it, if you want to know the gospel." And I, of course, *couldn't* hack it; chose, in fact, a much easier puppy on a much less wild margin⁹².

Pour Bascombe, la littérature comme *geste*, comme *posture* et comme *vocation* est encapsulée dans la « pose » de ce jeune homme sûr de lui (qu'il trouve même un peu condescendant) le regardant sur la photo. Il semble lui dire : regarde ce que tu dois être, si tu veux être considéré comme un écrivain sérieux, regarde ce que tu dois porter, tenir dans tes mains. La reproduction d'une gestuelle, d'une attitude de défiance valorisant les « wild margins » au détriment de la normalité lui apparaît maintenant comme le comble du lieu

⁹² Richard Ford, *Independence Day*. Toronto, Little Brown Canada, 1995, p. 320.

commun et Bascombe finira par jeter le bouquin pour éviter qu'on le surprenne avec son propre livre dans les mains.

Cette scène trouve un écho intéressant dans *Leviathan*, de Paul Auster, publié quelques années auparavant, qui raconte aussi l'abandon d'un écrivain, mais dans des circonstances bien différentes. En effet, Benjamin Sachs est à l'opposé de Frank Bascombe. Là où le premier s'installe dans un rôle de citoyen modèle où il apprend à être ami avec ses voisins républicains, le second part en mission révolutionnaire. Traqué par les autorités, dépourvu d'identité sociale, effrayé d'être reconnu par de vieilles connaissances, Sachs entre un après-midi dans une librairie d'occasion pour éviter d'être repéré et se retrouve par hasard devant une bibliothèque contenant un exemplaire de son unique roman, *The New Colossus*. Il a cessé d'écrire depuis plusieurs mois, occupé à orchestrer sa petite révolution personnelle destinée à réveiller la population américaine en faisant sauter des répliques de la statue de la Liberté un peu partout au pays. Son dégoût pour l'écriture de fiction est tel qu'il peine à se pardonner d'avoir un jour cédé à la tentation de se considérer comme un romancier, une erreur de jeunesse. Maintenant, il pose des bombes et agit directement au lieu de tergiverser. Son argument de base est simple et difficile à réfuter : « [...] to take a stand for what I believed in, to make the kind of difference I had never been able to make before⁹³. » En d'autres termes : il n'est *pas possible* de faire une différence en écrivant de la fiction. Le jugement qu'il porte sur son ancienne vie se voit donc cristallisé dans l'image imprimée sur la couverture de son roman :

"Don't ask me why I bought it. I had no intention of reading the book, but once I saw it there on the shelf, I knew I had to have it. The physical object, the thing itself. It cost only five dollars for the original hardcover edition, complete with dust jacket and purple endpapers. And there was my picture on the back flap: the portrait of the artist as a young moron. Fanny took that photo, I remember. I was twenty-six or twenty-seven at the time, with my beard and long hair, and I'm staring into the lens with an unbelievably earnest, soulful expression in my eyes. You've seen that picture, you know the one I'm talking about. When I opened the book and saw it in the store that day, I almost burst out laughing⁹⁴."

⁹³ Paul Auster, *Leviathan*. Op. cit. p. 256.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 254-255.

De la même manière que Bascombe, Sachs ressent alors un complet détachement et se permet de juger durement la personne qu'il a été (ou plutôt, dans ses termes, la personne qu'il a voulu *incarner* maladroitement et avec hypocrisie). L'aspect comique du portrait le frappe, il contredit l'effet de solennité qu'il est censé produire : Sachs y décèle une sorte de vérité cachée, un envers du masque accessible seulement à lui. Bascombe décèle la même chose et ne peut passer outre l'impression de caricature projetée par ce jeune homme dans la vingtaine s'improvisant génie insoumis. Dans ces regards croisés sur l'« écrivain en jeune imbécile », Bascombe et Sachs *étant* cet écrivain dans lequel ils ne se reconnaissent plus, peuvent se permettre de le juger en *révélant* le jeu et la mauvaise foi qui se cachait derrière son attitude : oui, j'y croyais peut-être, mais le simple fait d'y croire faisait de moi un hypocrite persuadé d'être plus brillant que les autres. Si le lecteur n'y voit que du feu, c'est tant pis pour lui, mais je n'ai plus la force d'essayer de le tromper. Autrement dit, *être écrivain* voulait dire *jouer à l'écrivain*, en adoptant les comportements requis, en laissant pousser sa barbe et en fixant l'objectif de la caméra avec un regard « incroyablement sincère ».

Dans leur esprit, le portrait est risible, à deux doigts de s'effondrer sous le poids du cliché, et s'ils ne posent pas avec la traditionnelle pipe, c'est simplement parce qu'ils sont d'une autre époque, la laissant à des auteurs de la trempe d'Henry Bech, lui aussi obnubilé par l'image qu'il cherchait à projeter, comme on l'apprend dans la nouvelle « Bech Takes Pot Luck » : « It was an ordinary pipe, the kind that authors, in the corny days when Bech's image of the literary life had been formed, used to grip in dust-jacket photographs⁹⁵. » Ici, la pipe noble et académique des années quarante et cinquante a été remplacée par les cheveux longs et la bière des années soixante, mais le regard reste semblable : celui d'un être narcissique prenant la pose adéquate et formatée du rebelle indomptable, mimant une attitude pleine d'empathie pour son prochain.

Le discours de surface d'un ex-écrivain comme Benjamin Sachs est donc on ne peut plus clair : en passant dans la clandestinité, il se guérit d'abord de la maladie de l'écriture, et ensuite arrive à changer le monde. Pour lui, le romancier, par définition, par essence, est

⁹⁵ John Updike, « Bech Takes Pot Luck », *The Complete Henry Bech. Op. cit.*, p. 67.

indolent. En se coupant de la réalité pour mieux la décrire, il la transforme, certes, il la manipule à son gré, mais décline son influence sur elle alors que son pouvoir d'action ne dépasse pas le langage.

C'est également ce que déplore Bill Gray, l'écrivain du roman *Mao II* de Don DeLillo, vivant caché dans les bois, retiré du cirque médiatique entourant la réception de son œuvre. S'il continue à écrire, à composer sans relâche son magnum opus dont la publication est sans cesse repoussée, Gray a perdu depuis longtemps la foi dans le pouvoir du romancier à agir sur le monde. D'après lui, son champ d'action s'amenuise petit à petit depuis son remplacement, d'un côté, par les médias de masse et, de l'autre, par les terroristes, ces poseurs de bombes refaçonnant littéralement la société. Dans sa jeunesse, au début de sa carrière, Bill Gray a cru aux pouvoirs de l'écrivain, mais c'était une vision romantique : « [""]Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunnmnen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated⁹⁶." » Il continue d'avoir l'impression qu'ailleurs les écrivains sont encore dangereux, mais aux États-Unis, dit-il, leur rôle a changé depuis longtemps. Ici, ils font partie intégrante d'une machine idéologique récupérant jusqu'à leur opposition, même radicale, au système. Le principe n'est pas nouveau, croit Bill, mais dans une culture de l'image comme celle de la fin du XX^e siècle, il a pris une tournure inédite et violente. Ne reste plus au romancier, comme moyen de résistance, qu'à se dissimuler le plus possible et à se fondre dans le décor.

Le récit de *Mao II* s'ouvre également sur une séance de photographie. Après un prologue décrivant une cérémonie de mariage collectif de la secte du révérend Moon au Yankee Stadium, la narration se déplace vers les acteurs principaux et on apprend que le célèbre écrivain reclus Bill Gray, dont personne sauf son secrétaire particulier ne connaît le lieu de résidence, a accepté de se faire prendre en photo par une artiste se spécialisant dans le portrait d'écrivain. Brita Nilsson est invitée à pénétrer dans l'univers secret de l'auteur invisible afin de capturer son visage sur la pellicule pour la première fois depuis plusieurs décennies. Scott,

⁹⁶ Don DeLillo, *Mao II*. *Op. cit.*, p. 41.

le secrétaire de Gray, la guidera au bon endroit à la noirceur pour éviter qu'elle puisse avoir des repères visuels. Ensemble à New York avant de partir, ils discutent des modalités de l'opération et Brita insiste sur l'importance de l'image de l'auteur dans la perception du lecteur : « I mean, what's the importance of a photograph if you know the writer's work? I don't know. But people still want the image, don't they? The writer's face is the surface of the work. It's a clue to the mystery inside. Or is the mystery in the face? Sometimes I think about faces. We all try to read faces. Some faces are better than some books⁹⁷. » L'image est si importante qu'elle prend la place de l'œuvre. Plus tard, durant la séance de photographie, la conversation entre elle et Bill Gray tournera autour de cette fascination ressentie par le public opposée au malaise de l'écrivain à se mettre de l'avant autrement que par ses mots, et Bill utilisera des termes très proches de ceux utilisés par Sachs pour décrire ce que l'image de lui-même vient cristalliser, soit la mauvaise foi fondamentale de l'écrivain, imprimée sur son visage prisonnier de la photographie :

"The only private language I know is self-exaggeration. I think I've grown a second self in this room. It's the self-important fool that keeps the writer going. I exaggerate the pain of writing, the pain of solitude, the failure, the rage, the confusion, the helplessness, the fear, the humiliation. The narrower the boundaries of my life, the more I exaggerate myself. If the pain is real, why do I inflate it? Maybe this is the only pleasure I'm allowed⁹⁸."

En dépit de leur obsession pour le portrait de l'artiste en hypocrite (ou en mauvais acteur, comme le dit Gray), capté par la caméra révélatrice, la posture respective de ces deux écrivains fictifs est on ne peut plus différente : le retrait médiatique d'un orfèvre comme Bill Gray représente le contraire du refus de l'écriture de Benjamin Sachs. Le premier est ce que je choisis d'appeler ici un écrivain fantôme, à la manière de J.D. Salinger ou de Thomas Pynchon, retirés de l'espace public afin de se concentrer sur leur œuvre, provoquant une mythification de leur identité : Bill non seulement continue à écrire, mais l'entièreté de sa posture d'écrivain sérieux s'appuie sur son invisibilité. Le second, en entrant dans la clandestinité, fait acte de contrition à ses propres yeux et se défait d'un poids inutile en abandonnant son ambition littéraire, jugée vaine et stérile. Là où Gray dans sa forteresse de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 37.

solitude réécrit depuis plusieurs années le même livre, qu'il publiera peut-être un jour, Sachs, lui, a laissé son manuscrit inachevé derrière lui avant de partir sans se retourner : « He went out for a walk one afternoon in the middle of September, and the earth suddenly swallowed him up. That was the long and the short of it, and from that day on he never wrote another word⁹⁹. »

L'intérêt de Paul Auster pour ce genre de geste d'éclat, décision à la fois réfléchie et impulsive contre la littérature comme vocation; occupation et gagne-pain, n'est pas nouveau. Déjà dans une de ses premières œuvres, il développait le motif de l'écrivain renégat tournant le dos à son œuvre, mais *The Locked Room* était une exploration symbolique, un récit sans ancrage dans la réalité concrète du romancier, sorte d'allégorie se terminant sur une discussion abstraite autour d'une porte fermée entre le narrateur anonyme et son sujet invisible Fanshawe. Publié quelques années plus tard, *Leviathan* se lit comme la version « socioculturelle » de la même histoire. Variation sur un thème, il s'agit d'une tentative d'explication rationnelle derrière l'inspiration de *The Locked Room*, afin de comprendre le refus de l'écrivain de continuer à faire ce qu'on attend de lui. Au lieu de s'en remettre à l'énigmatique destin d'un Fanshawe aussi absent (ou présent) qu'un spectre, le narrateur de *Leviathan* explique les motifs derrière la décision de Sachs, cherche à comprendre les raisons l'ayant poussé à agir de la sorte, sans l'exonérer pour autant.

Dans *Leviathan*, les raisons du renoncement sont donc historicisées et mises en contextes de manière explicite : l'Amérique de Benjamin Sachs a perdu sa raison d'être et l'artiste engagé, s'il est honnête, doit se rendre à l'évidence qu'il ne peut agir sur le monde par l'entremise de ses livres. Peter Aaron, le narrateur, décrit un être marginalisé dans un contexte social bien précis, celui de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt, alors que les États-Unis, à peine sortis du désastre de la guerre du Vietnam, entraient dans une période de méfiance et de paranoïa grandissantes avec l'affaire du Watergate, la démission de Nixon et, plus tard, la crise des otages en Iran, qui allait redorer le blason du patriotisme en ouvrant l'ère de Ronald Reagan. Pris dans une des décennies les

⁹⁹ Paul Auster, *Leviathan*. *Op. cit.*, p. 159.

plus conservatrices de l'histoire moderne, le romancier Benjamin Sachs, en bon « liberal » s'inscrivant dans une longue tradition de contestataires, se voit confronté chaque jour à son impuissance, alors que le milieu littéraire semble pencher de plus en plus à droite :

The era of Ronald Reagan began. Sachs went on doing what he had always done, but in the new American order of the 1980s, his position became increasingly marginalized. It wasn't that he had no audience, but it grew steadily smaller, and the magazines that published his work became steadily more obscure. Almost imperceptibly, Sachs came to be seen as a throwback, as someone out of step with the spirit of the time. The world had changed around him, and in the present climate of selfishness and intolerance, of moronic, chest-pounding Americanism, his opinions sounded curiously harsh and moralistic¹⁰⁰.

Comme bien des auteurs américains avant lui, Sachs est décrit comme un jeune homme sensible voulant agir pour un monde meilleur, doté d'un talent certain pour l'écriture, d'une imagination débordante et d'une obsession pour les symboles cachés au cœur de l'histoire américaine. De la même façon que les autres, il croit naïvement aux pouvoirs de la littérature de *dire* la complexité de l'Amérique en exaltant sa promesse originelle et ses potentialités utopiques. Durant des années, il reste persuadé de la pertinence de composer des romans. Mais Sachs, au fond, est différent : il a une force morale que les autres n'ont pas. La véritable révélation dans sa vie arrive au moment où il s'aperçoit que ces deux aspects de sa

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 116. Cette description de Sachs ayant de la difficulté à se positionner comme écrivain « de gauche » trouve un écho dans le portrait glauque du milieu éditorial des années quatre-vingt et qauter-vingt-dix brossé par André Schiffrin dans *The Business of Books*. Schiffrin parle d'un véritable renfermement sur soi idéologique des politiques éditoriales suite à l'arrivée en masse de « gestionnaires » et de « cadres » dans les maisons d'éditions américaines à l'ère du reaganisme et du tatcherisme, créant une atmosphère invivable pour les intellectuels ayant à cœur les débats d'idées, et pouvant aller jusqu'à la censure institutionnelle. Selon Schiffrin, qui a démissionné de Panthen Books avec fracas en 1990, seulement quelques livres d'une pertinence intellectuelle arrivait à percer le « rideau de Teflon » de l'époque : « [I]n the 1980s the climate had changed and the right could attack [...] on principle, without having to make much of a case. » « The reduction of the list and staff was only part of the agenda. [The president] told me very clearly, though he too denied it afterward, that we should stop publishing "so many books on the left" and instead publish more on the right. » « After the pattern of Ronald Reagan's and Margaret Thatcher's probusiness policies, the owners of publishing houses have increasingly "rationalized their activities." The market, it is argued, is a sort of ideal democracy. It is not up to the elite to impose their values on readers, publishers claim, it is up to the public to choose what it wants – and if what it wants is increasingly downmarket and limited in scope, so be it. » [*The Business of Books. Op. cit.*, pp. 61, 91 et 103.]

personnalité, la soif de justice sociale et l'envie de créer des histoires imaginaires, sont incompatibles.

Sachs n'a jamais été un écrivain « comme les autres » et ce, sous bien des facettes abordées dans les pages de cette thèse. En effet, à plusieurs reprises le narrateur, en sa qualité de romancier et d'ami proche, explique ce qui l'a toujours séduit chez Sachs, et insiste beaucoup sur ce qui le distingue des écrivains en général : « He rarely talked about himself in the way other writers do, and my sense was that he had little or no interest in pursuing what people refer to as a "literary career." He wasn't competitive, he wasn't worried about his reputation, he wasn't puffed up about his talent. That was one of the things that most appealed to me about him : the purity of his ambitions, the absolute simplicity of the way he approached his work¹⁰¹. » Sachs, dans ces quelques lignes, devient l'antithèse de ces hommes et ces femmes narcissiques, obsédés par la reconnaissance rencontrés à travers les lectures des romans d'écrivains : il s'impose comme un être d'une droiture morale absolue, un parangon d'honnêteté intellectuelle incapable de *faire semblant*.

Pour Aaron, cette affirmation, primordiale, permet de comprendre les gestes posés par Sachs : n'importe quel écrivain *prétend* qu'il n'est ni obsédé par sa carrière, ni compétitif, ni prétentieux, mais Sachs ne *simule* pas, et ce trait le sépare des autres. À partir de cette constatation, le syllogisme devient implicite : non seulement est-il dépourvu du narcissisme de l'écrivain, mais cela fait bien sûr de lui un écrivain *supérieur*, car, libéré des pulsions de son moi, il possède une ambition « pure ». Débarrassé du besoin de traduire le réel en mots, Sachs trouvera dans l'action directe une façon d'échapper à la prison du langage aussi bien qu'au traditionnel ego hypertrophié associé à la figure de l'écrivain. Paradoxalement, Aaron passe beaucoup de temps à nous convaincre que l'œuvre de Sachs, si seulement il avait su s'y consacrer, aurait été sans égale.

Évidemment, Sachs ne se voit pas lui-même comme l'être rempli d'abnégation qu'Aaron construit au fil des pages. La signification de sa vie transite par la narration de son ami, mais les rares fois où on a accès à la parole de Sachs, au jugement qu'il porte sur lui-même

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 53.

(comme dans l'exemple de la photographie imprimée sur son roman) à travers des dialogues ou des monologues rapportés, il dresse un portrait beaucoup plus autodépréciatif. Sachs se perçoit comme un hypocrite ayant toujours agi dans le but de recevoir des compliments et des éloges. Même sa modestie est fausse, puisqu'elle sert à manipuler l'interlocuteur en appelant ultimement son désaccord. Comme n'importe quel créateur insatisfait, il cherche à se faire contredire lorsqu'il remet son talent en question.

Cet aspect de sa personnalité le pousse, en définitive, à rompre avec l'écriture, alors qu'il sent les années passer et son souci du mot juste prendre le pas sur son obsession de la justice : « After the success of his first novel, he immediately started to write another, but once he was a hundred pages into it, he tore up the manuscript and burned it. Inventing stories was a sham, he said, and just like that he decided to give up fiction writing¹⁰². » Toutefois, le processus de désapprentissage ne se fait pas facilement, et *Leviathan* est aussi l'histoire d'une série de coïncidences et de hasard prodigieux menant à des prises de décisions irrévocables, comme Auster les aime, permettant d'illuminer sous plusieurs angles différents les actions de Sachs. C'est d'abord une chute du quatrième étage d'un immeuble (qui aurait dû être fatale) qui ouvre les yeux de l'écrivain sur la futilité de son existence. Cet événement, raconté en détail, et dont les conséquences à court et à long termes sont disséquées par Aaron ainsi que par Sachs lui-même, transforme son rapport au monde. À partir de ce moment fatidique, l'isolement sera pour Sachs un moyen de faire acte de contrition pour la vie superficielle menée jusque-là. Dans une sorte d'ascèse auto-imposée, il s'installe dans sa maison de campagne, au Vermont, où il tente momentanément de renouer avec l'écriture romanesque. Mais le lien l'unissant à son manuscrit est ténu et lors d'une courte expédition solitaire en forêt qui vire au cauchemar, Sachs découvre enfin sa voie : la clandestinité totale, non pas pour écrire en paix, mais pour troubler cette dernière, factice et superficielle.

Plus tard, après deux ans de silence durant lesquelles Sachs a mené une existence de terroriste, il expliquera à Peter Aaron que c'était la meilleure chose qui pouvait lui arriver :

¹⁰² *Ibid.*, p. 54.

après avoir tué un certain Reed Dimaggio dans la confusion du moment, par légitime défense, et après s'être renseigné sur lui, il a accepté son destin véritable, celui de justicier. Face à Dimaggio, l'homme intègre et engagé qu'il a assassiné, l'écrivain ne faisait pas le poids. Il s'est souvenu que si sa « carrière » avait commencé en prison, à l'époque de son opposition à la conscription lors de la guerre du Vietnam, elle avait vite sombré dans une forme de complaisance nuisible. Dimaggio, l'homme clandestin, le faiseur de bombes, s'accapare de l'imagination de Sachs :

We'd both become writers, we both knew that fundamental changes were needed – but whereas I started to lose my way, to dither around with half-assed articles and literary pretensions, Dimaggio kept developing, kept moving forward, and in the end he was brave enough to put his ideas to the test. It's not that I think blowing up logging camps is a good idea, but I envied him for having the balls to act. I'd never lifted a finger for anything. I'd sat around grumbling and complaining for the past fifteen years, but for all my self-righteous opinions and embattled stances, I'd never put myself on the line. I was a hypocrite and Dimaggio wasn't, and when I thought about myself in comparison to him, I began to feel ashamed¹⁰³.

Fantôme de la liberté autoproclamé (il signe ses méfaits « The Phantom of Liberty »), Benjamin Sachs passe donc du statut de romancier respecté à celui de citoyen œuvrant dans l'obscurité (et l'illégalité) la plus totale. Sachs n'existe plus pour le public ni pour ses proches, mais a trouvé une raison de vivre dans cette solitude imposée lui permettant enfin d'avoir un impact : il est redevenu l'être *dangereux* et craint que le romancier n'est plus dans ce monde où la violence devient la seule manière de faire réfléchir les gens. Admiré par certains et conspué par d'autres, son personnage de justicier invisible fait exploser des répliques de la Statue de la Liberté en laissant des messages suggérant à l'Amérique de se réveiller avant qu'il ne soit trop tard.

Traqué par les autorités, Sachs recommence à croire en lui, ce que son ami Peter n'hésite pas à relier symboliquement à la fierté du travail bien fait que ressent l'artiste véridique :

¹⁰³ *Ibid.*, p. 252-253.

« He was proud of what he had done, unshakably at peace with himself, and he talked with the assurance of an artist who knows he has just created his most important work¹⁰⁴. »

Cette dernière comparaison peut être lue comme une petite vengeance que s'accorde Peter Aaron au moment de clore le récit de la vie et de la mort de Benjamin Sachs et de tendre son manuscrit à l'enquêteur du FBI venu l'interroger. Car bien sûr, la particularité de *Leviathan* réside dans le statut de son narrateur, ce romancier analysant les comportements et les pensées d'un collègue ayant renoncé à son travail. En effet, Peter Aaron, en tant que romancier fictif, est aussi intéressant parce qu'il cherche à rendre Sachs plus grand que nature, ce qui disqualifie à mesure sa propre posture d'écrivain *ordinaire*, talentueux certes, mais sans envergure : celui qui, contrairement à son ami iconoclaste et insoumis, ne s'est pas rebellé mais a composé laborieusement, au fil des ans, une œuvre romanesque respectable, mais sans plus. Aaron ne se fait pas d'illusion : entre lui et Sachs, c'est ce dernier qui mérite de l'intérêt. Il représente le génie américain par excellence, l'étoile filante ayant explosée à son zénith et qui n'aura pas tenu ses promesses comme écrivain. Alors que, de son côté, Aaron a simplement publié des romans les uns après les autres, cherchant la reconnaissance et la notoriété, goûtant aux deux, mais restant étranger à la passion et à la folie créatrice effervescente de son ami renégat. Contrairement à Aaron le conformiste, Sachs est sorti du moule que la société et l'institution littéraire ont voulu lui imposer.

Pourtant, même une vie de romancier banale comme celle d'Aaron comporte des risques. Dans les premières pages de *Leviathan*, Aaron explique qu'il a décidé de parler de Sachs pour contredire les légendes et les mythes qui ne manqueront pas d'apparaître quand les gens auront pris connaissance de sa mort. Il cherche à écrire d'avance la biographie réelle de son ami, dans le but de contrebalancer le portrait que les médias dessineront, une fois le mystère de sa disparition résolu. On apprend très vite qu'il est lui-même un romancier connu et respecté lorsqu'il décrit sa première rencontre avec les agents du FBI venus l'interroger au sujet d'un homme mort dans des circonstances nébuleuses dont le corps a été retrouvé

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 260.

quelques jours plus tôt. Dans un passage révélateur illustrant à la fois une des facettes désagréables de la vie d'un écrivain comme lui (et T.S. Garp, Isadora Wing, Paul Sheldon, etc.) et pourquoi un « anti-écrivain » comme Sachs a voulu se détacher de son œuvre, Aaron s'attarde à son rapport ambigu avec le public, ce lectorat parfois envahissant qui cherche à entrer en contact avec lui. Les agents du FBI lui demandent pourquoi l'homme avait son numéro de téléphone dans son portefeuille et Aaron leur répond qu'il n'en a aucune idée, mais qu'il pourrait bien s'agir d'un admirateur fou :

Perhaps, they said, but why would anyone carry around the telephone number of a person he didn't know? Because I'm a writer, I said. Oh? They said, and what difference does that make? Because my books are published, I said. People read them, and I don't have any idea who they are. Without even knowing it, I enter the lives of strangers, and for as long as they have my book in their hands, my words are the only reality that exists for them. That's normal, they said, that's the way it is with books. Yes, I said, that's the way it is, but sometimes these people turn out to be crazy. They read your book, and something about it strikes a chord deep in their soul. All of a sudden, they imagine that you belong to them, that you're the only friend they have in the world. To illustrate my point, I gave them several examples – all of them true, all of them taken directly from my own experience. The unbalanced letters, the telephone calls at three o'clock in the morning, the anonymous threats. Just last year, I continued, I discovered that someone had been impersonating me – answering letters in my name, walking into bookstores and autographing my books, hovering like some malignant shadow around the edges of my life. A book is a mysterious object, I said, and once it floats out in the world, anything can happen. All kinds of mischief can be caused, and there's not a damn thing you can do about it. For better or worse, it's completely out of your control¹⁰⁵.

Peter Aaron, pourtant, continue à créer et à accepter comme inéluctable cet état de fait : une fois le livre publié et envoyé vers le public, cet Autre abstrait auquel le romancier s'adresse, ce dernier n'a plus aucun contrôle. Aaron, en prenant la parole et en s'attardant sur le destin improbable de Sachs, devient le contraire de l'écrivain radical vivant dans l'ombre et se nourrissant de sa propre marginalité, à l'opposé du clandestin et du fantôme.

D'autres que lui, incapables de gérer cet échange au quotidien, ont cru bon de se retirer dans l'ombre, sans arrêter d'écrire pour autant. Bill Gray, le romancier fictif au centre de

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 5. Incidemment, on apprendra à la fin du livre que cet usurpateur de l'identité d'Aaron, entrant dans les librairies pour signer ses livres, est Benjamin Sachs lui-même.

Mao II de Don DeLillo, un roman publié quelques mois avant *Leviathan*, appartient à cette catégorie : dégoûté par le cirque médiatique entourant la littérature et ses institutions, Gray s'est retiré depuis plusieurs décennies de l'espace public et n'accorde pas d'entrevues, pas plus qu'il ne consent à la publication d'images le représentant. Par contre, en devenant un reclus et en se transformant en écrivain fantôme, Bill Gray a fini par créer un monstre, une figure légendaire dépassant largement sa propre stature d'écrivain, au point de devenir un mythe vivant qu'on traque. Il est conscient de cette contradiction et s'effraie des conséquences associées à ce choix pour le moins radical. Les lecteurs sont traités dans de multiples passages du livre comme des *ennemis*, par la narration focalisée en discours indirect sur la pensée de Gray, et ce dernier peut littéralement les sentir se rapprocher : « This was something he used to brood about. Shot by someone. Not a thief or deer hunter or highway sniper but some dedicated reader. He felt a touch of anticipation at times, seeing the bleak thing happen. He had put himself in deep seclusion and a certain forceful logic made it possible that some lonely young man might see a mission here¹⁰⁶. » Ainsi, Gray est-il parfaitement conscient que son retrait de la vie publique ne lui a pas permis d'atteindre la paix d'esprit désirée. Au contraire, en agissant de la sorte il a probablement contribué à l'intérêt maladif que certaines personnes portent à sa vie privée au détriment de ses romans. L'œuvre présentée n'a plus d'importance, c'est le *principe d'absence* qui compte, ou l'attrait maladif de l'invisibilité et du secret.

Gray a lui aussi reçu au fil des années son lot de lettres haineuses ayant accentué sa méfiance et sa paranoïa, faisant tourner le cercle vicieux de l'attraction-répulsion entre le public et lui. Scott, son fidèle secrétaire (lui-même, ironiquement, le prototype du « dedicated reader » ayant réussi à entrer en contact avec le maître et servant maintenant de chien de garde contre les fanatiques), explique à Brita que la situation est sans issue : plus Gray se cache, plus on le cherche. La venue de la photographe agira comme une soupape de sécurité et Gray pourra peut-être évacuer la pression accumulée :

["]Many people have tried to find him, I'm sure."

¹⁰⁶ Don DeLillo, *Mao II*. *Op. cit.*, p. 196-197.

"Nobody's gotten this far. There have been media forays that we've heard about, intrepid teams with telephoto lenses. And his publisher forwards mail from people who are setting out to find him, who send word of their progress, who think they know where he is, who've heard rumors, who simply want to meet him and tell him what his books have meant to them and ask the usual questions, fairly ordinary people actually who just want to look at his face."

"Where is he?" she said.

"Upstairs hiding. But don't worry. Tomorrow you get your pictures."

"It's an important shoot for me."

"Maybe it will ease the pressure on Bill. Getting some pictures out. He's felt lately that they're moving in, getting closer at the time."

"All these fairly ordinary people."

"Someone sent him a severed finger in the mail. But that was in the sixties¹⁰⁷."

Bien que vivant caché, Bill Gray n'est pas Benjamin Sachs. Certes, ils partagent une même indignation pour les politiques internes et externes du gouvernement des États-Unis, en cette période d'agitation entourant la fin de la guerre froide, et croient fermement à la lente dégradation des valeurs de la société américaine. Pour Gray comme pour Sachs, le romancier, en tant que critique de l'idéologie dominante, a toujours eu le devoir de dénoncer les injustices, et ce en ne sacrifiant jamais l'esthétique romanesque à la simple thèse moralisatrice. Mais depuis plusieurs années, son statut a changé radicalement : il n'a plus d'influence dans le débat public, car plus personne ne le craint et ses opinions sont considérées comme les lubies idiosyncrasiques d'un marginal. Il s'agit de l'unique point de convergence entre les deux écrivains, et leur différence fondamentale réside dans l'idée que Gray ne saurait arrêter d'écrire, car son identité (son *essence* en tant qu'individu) en dépend. Pour Bill Gray, participer ou non à la réception de ses propres textes relève du choix éthique, mais *écrire* n'est pas un choix. Écrire relève de la nécessité, de la survie et de la définition de soi. Ainsi, on ne devient pas plus écrivain qu'on décide de ne plus l'être, puisque les mots façonnent l'identité à mesure qu'ils se posent sur les pages :

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

"Every sentence has a truth waiting at the end of it and the writer learns how to know it when he finally gets there. On one level this truth is the swing of the sentence, the beat and poise, but down deeper it's the integrity of the writer as he matches with the language. I've always seen myself in sentences. I begin to recognize myself, word by word, as I work through a sentence. The language of my books has shaped me as a man. There's a moral force in a sentence when it comes out right. It speaks the writer's will to live. The deeper I become entangled in the process of getting a sentence right in its syllables and rhythms, the more I learn about myself¹⁰⁸."

Cet argumentaire, même venant d'un écrivain refusant de jouer le jeu de la popularité et des mondanités, aurait été rejeté du revers la main par Benjamin Sachs. Gray, de son côté, est tenté par l'abandon, mais sans y parvenir, prisonnier de ses nombreuses contradictions. S'il se persuade que l'écrivain a perdu son pouvoir et son influence, il continue à croire à la possibilité d'une rédemption sociale passant par l'écriture. Il suffit de regarder le reste du monde pour se convaincre de l'importance, encore, de l'écriture. Ailleurs, en Asie, en Amérique latine, au Moyen-Orient, on considère encore le romancier comme un individu dangereux qu'il faut surveiller.

Au moment où s'ouvre le récit, Gray est profondément insatisfait de sa condition. Sa réclusion ne lui semble plus productive, parce qu'elle a remplacé son œuvre comme centre signifiant de son existence. Produire ou non un nouveau livre passe au second plan, derrière la posture de l'écrivain isolé. Gray réfléchit à ces questions et Scott les énonce pour lui, provoquant une confusion entre ce qu'il désire réellement, en tant qu'individu, et *ce qui est bon pour lui*, en tant qu'écrivain américain vivant caché et repoussant sans cesse la publication de son prochain livre. D'après Scott, ce que Bill Gray *représente*, par sa réclusion et son mutisme, vaut plus que ses publications. L'attente de son prochain livre suscite le mythe, non la crainte qu'il cesse d'écrire : « "Bill is at the height of his fame. Ask me why. Because he hasn't published in years and years and years. [...] It's the years that made him big. Bill gained celebrity doing nothing. [...] We could make a king's whatever, multimillions, with the new book. But it would be the end of Bill as a myth, a force. Bill gets

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

bigger as his distance from the scene deepens¹⁰⁹." » Sans qu'on sache trop si Scott parle ici au nom de Gray ou en son propre nom, ce genre de réflexion poussera le romancier à fuir sa propre réclusion. Les tergiversations entourant sa posture se multiplient et il se sent dorénavant piégé dans son retrait.

L'occasion rêvée d'échapper à cette situation se présente lorsque son ancien éditeur, Charlie Everson, le convoque à New York pour lui proposer de participer à l'éventuelle libération d'un poète suisse pris en otage au Liban par un groupe terroriste. Gray n'aurait qu'à se rendre à Londres et apparaître lors d'une conférence de presse où il lirait des extraits de l'œuvre du jeune poète. L'image serait puissante, significative : l'écrivain américain le plus secret sortant de l'ombre afin de venir en aide à un collègue étranger en détresse. Charlie parvient à convaincre Gray, répétant qu'il est prêt à passer à autre chose. Ces années de réclusion n'ont servi qu'à l'isoler du monde réel en créant artificiellement une figure de l'artiste pourchassé. En d'autres termes, d'après Everson, Gray a toujours surestimé le rôle de l'écrivain, par pur romantisme contestataire, en confondant le fait d'être *dangereux* avec celui d'être *en danger*. Charlie est sans pitié dans son jugement :

"I always thought I understood positively why you went into isolation."

"Is that what we're here to talk about?"

"You have a twisted sense of the writer's place in society. You think the writer belongs at the far margin, doing dangerous things. In Central America, writers carry guns. They have to. And this has always been your idea of the way it ought to be. The state should want to kill all writers. Every government, every group that holds power or aspires to power should feel so threatened by writers that they hunt them down, everywhere."

"I've done no dangerous things."

"No. But you've lived out the vision anyway."

"So my life is a kind of simulation."

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 52.

"Not exactly. There's nothing false about it. You've actually become a hunted man¹¹⁰."

Mettant en scène son propre retrait de l'espace social, il voit des ennemis partout (symbolisés par le lecteur désaxé ou par le pouvoir étatique oppresseur) en train de s'approcher et empiétant sur sa liberté et son intégrité.

C'est avec ces idées en tête qu'il s'envole pour Londres (avant de rejoindre Athènes et Beyrouth) dans l'espoir de jouer un rôle positif sur la réalité, plutôt que de la regarder s'écrouler autour de lui. La série de péripéties qui s'en suit nous fait pénétrer dans l'univers d'un homme finissant par fantasmer son propre héroïsme et sa propre mort. Déchiré entre cette « self-exaggeration » (de la douleur, de la souffrance de l'écrivain) qu'il décrivait à Brita et l'autodépréciation, Bill Gray n'arrêtera pas d'écrire et de prendre des notes pour son futur livre toujours en chantier, pas plus qu'il n'arrêtera de se cacher. Incapable de s'ouvrir à autrui, il restera un fantôme jusqu'à sa disparition ultime sur un traversier l'emmenant clandestinement au Liban, là où il espère entrer en contact avec ceux qui ont une réelle influence : les terroristes.

Dans une des scènes finales du roman, traversée par une grande ambiguïté quant à la posture assumée par Gray à son corps défendant (celle d'un écrivain face à son public, ouvert aux suggestions de ce dernier), on le voit jouer son propre rôle de romancier demandant des conseils à un trio de vétérinaires afin de s'assurer de la véracité d'un récit qu'il est en train d'écrire. En réalité, Gray s'est fait frapper par une voiture à Athènes et, malgré l'absence de marques externes, il soupçonne une blessure grave, car il a de plus en plus de difficulté à respirer. Au lieu de simplement en parler aux autres, le voilà qui préfère s'imposer à eux comme un écrivain de fiction aux prises avec un problème esthétique à régler. Gray veut savoir ce qu'il doit faire avec son personnage souffrant des mêmes symptômes : doit-il le faire voir par un médecin ou peut-il lui faire continuer son voyage? Sa conversation avec les trois vétérinaires à ce propos apparaît comme un mélange de comédie grotesque et de tragédie montrant à quel point Gray se sent incapable de réintégrer le monde réel. Écoutant

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

avec flegme les vétérinaires comme s'ils décrivaient sa propre mort, Gray intègre leurs propos et s'en fait un récit qu'il garde pour lui, demeurant en retrait, obnubilé par le sentiment de puissance conféré par son invisibilité et son secret. Quelques jours plus tard, le romancier meurt dans le parfait anonymat qu'il avait choisi et on lui vole son passeport.

5.15 L'AMÉRIQUE ET SES ÉCRIVAINS FANTÔMES : *MAO II* ET LA FIGURE DE L'AUTEUR EN FUITE

Par delà ces considérations d'ordre psychologique servant à éclairer le récit de la violence médiatique et étatique proposé par Don DeLillo par l'entremise de la posture d'un écrivain solitaire comme Bill Gray, *Mao II* reste un roman d'une complexité narrative inouïe, à l'intérieur duquel les ramifications et les trompe-l'œil sont légion. Il faut s'y arrêter pour bien comprendre comment le contrat de lecture ambigu implicite au roman peut éclairer certains aspects de la représentation de l'auteur.

C'est peu dire qu'un problème d'énonciation se pose dans *Mao II*. Le doute du lecteur s'installe à partir de la deuxième partie, s'ouvrant sur un chapitre décrivant les tortures physiques et psychologiques subies par un jeune poète suisse dont on ne sait rien sauf qu'il aurait été kidnappé par un groupe de révolutionnaires libanais. La prise de parole, comme d'habitude chez DeLillo, se fait sur le mode du discours indirect libre, se mouvant constamment entre la voix trouble d'un narrateur hétérodiégétique en focalisation interne et les pensées du personnage, ses impressions, ses jugements.

L'écriture de DeLillo fonctionne souvent de cette façon, empêchant le lecteur d'attribuer concrètement les phrases à une instance précise. Est-ce le narrateur qui s'exprime, cette voix surpuissante, scripturale certes, mais trop incarnée, trop idiosyncrasique pour être purement un « moyen de raconter », d'emmener le lecteur d'un point A à un point B, comme on parlerait d'un « moyen de transport »? Est-ce le jeune homme, souffrant, qui pense et s'exprime de cette manière littéraire, si éloquente? À « qui » doit-on attribuer des phrases comme celles-ci :

Time became peculiar, the original thing that is always there. It seeped into his fever and delirium, into the question of who he was. When he spat up blood he watched the pink thing slug into the drain and it carried time quivering in it.

It made the prisoner anxious, not knowing why the boy needed to be concealed.

They drove him here in a car with a missing door. He saw an old man with no shirt who was stuck to a coil of military wire in a sewage meadow somewhere.

Be alert and note the details said the conscientious tape running in his head, the voice that whispers you are smarter than your captors¹¹¹.

Qui les pense? Qui les énonce? Comme d'habitude, chez DeLillo, cette « voix » se révèle d'une profondeur infinie, autant dans sa beauté esthétique, rythmique, que dans la complexité de son attribution. La différence avec les autres œuvres de DeLillo, ici, dans ce passage particulier où le jeune poète est prisonnier au Liban, réside dans le fait que *Mao II* est un roman d'écrivain fantôme.

Bill Gray, une fois arrivé à Londres, s'intéresse de plus en plus au jeune homme enlevé. La narration de la deuxième partie (intitulée simplement *Part II*) est surtout focalisée sur Bill et contient quelques passages centrés sur le jeune poète emprisonné. Ces passages sont problématiques, car on lit quelques fois que Bill, à Londres et en Grèce ensuite, prend des notes mentalement, essayant de décrire, d'écrire ce jeune homme. Le lecteur hésite quant à savoir si Bill lui-même n'est pas l'auteur de ces passages, à partir du moment où il lit, plusieurs pages plus loin, que l'écrivain « pense » à l'otage, de façon obsessive, allant jusqu'à prendre des notes:

In his room he thought about the hostage. He tried to put himself there, in the heat and pain, outside the nuance of civilized anxiety. He wanted to imagine what it was like to know extremes of isolation. Solitude by the gun. He read Jean-Claude's poems many times. The man remained invisibly Swiss. Bill tried to see his face, hair, eye color, he saw room color, faded paint on the walls. He pictured precise objects, he made them briefly shine with immanence, a bowl for food, a spoon constructed out of thought, perception, memory, feeling, will and imagination¹¹².

¹¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹¹² *Ibid.*, p. 154.

Seulement, à partir de ces passages, la prose ne changeant pas et l'éloquence delilienne restant impeccablement stable, limpide, majestueuse, la distance à franchir est courte avant que l'édifice narratif en entier ne s'écroule et qu'on considère la possibilité d'un roman « écrit » par nul autre que Bill Gray. Un Bill Gray fantasmant sa propre vie de terroriste littéraire, cette vie qu'il aurait souhaité mener, obsédé par cette nostalgie d'un temps (imprécis) où l'écriture romanesque était une activité dangereuse.

Mao II est-il « écrit » par Bill Gray? Incluse dans le texte, cette hypothèse le sous-tend et le fait progresser. Le glissement qui s'opère dans le pacte de lecture, à partir du moment où on attribue à Gray les passages concernant l'otage, se fait presque automatiquement, de façon naturelle. Revenir sur le livre entier conduit à constater les failles d'une trame qui ne serait pas dirigée par Bill Gray dans une représentation littéraire de ses propres fantasmes non pas d'écrivain, mais d'homme de chair et d'os, à la fois citoyen agissant et amant charismatique. Deux facettes de lui-même auxquelles il a renoncé en se cachant pour ne plus participer à la vie sociale. À partir du moment où l'on accepte de lire *Mao II* comme une fantasmagorie, les éléments improbables de la trame narrative se replacent un à un, et on constate que l'intégralité du roman tourne autour de Gray et de sa conception du monde, de son rôle dans ce monde et de son grand « retour » à la vie, en dehors de l'écriture, *contre* l'écriture. Il cherchera à séduire Brita, qui représente son premier véritable contact avec le monde extérieur depuis des années. Il se sauvera de Scott, son secrétaire, sa conscience, son admirateur/castrateur. Comme je l'ai mentionné plus haut, il se libérera de ce rôle de fantôme littéraire et de mythe vivant, qu'il n'a jamais vraiment voulu, en retrouvant le sens réel de l'engagement social: prendre part, participer.

Pour le lecteur attentif, la trame narrative de *Mao II*, surtout à partir de la fuite de Gray vers New York et Londres, se révèle truffée d'indices qui déconstruisent le contrat de lecture « réaliste ». Les indices textuels et narratifs donnant à voir une double énonciation contradictoire abondent. D'une part, la trame terroriste est fantaisiste, voire absurde, les motivations des terroristes sont pratiquement calquées sur les idées que Bill a énoncées plus tôt dans le livre à propos du rôle social perdu de l'écrivain: celui d'être *dangereux*. D'autre part, que l'écrivain lui-même se retrouve quelques pages plus loin en plein complot terroriste, seul acteur social à pouvoir l'enrayer, témoigne pour le lecteur du fait que Bill est

probablement en train de réaliser, en écriture, son propre désir d'être responsabilisé et indispensable.

Ceci dit, cette double énonciation simultanée (d'un narrateur omniscient typique de DeLillo et d'un narrateur qui serait la « voix » de Bill) est contradictoire, car le lecteur, plaçant les pièces du puzzle et attribuant l'énonciation à Bill (ou du moins à sa plume fictive), oublie qu'il est en train de jouer sur deux plans en même temps: celui de l'autobiographie et celui du discours. Or, donner un caractère autobiographique au « discours » de *Mao II*, équivaut à nier l'impossibilité intrinsèque d'un discours autobiographique à l'intérieur d'un roman signé par un autre (en l'occurrence l'auteur réel : Don DeLillo) offrant une narration continue, ne serait-ce que dans le principe de la « voix » delilienne, stable, fixe, diamantaire. En d'autres termes, si la narration dans son ensemble est assumée par une « voix », comment attribuer celle-ci à Bill Gray, qui n'est rien d'autre qu'un personnage fictif raconté par cette même voix? Par réflexe, le lecteur attribue la trame principale à Bill, parce que dans son improbabilité événementielle, elle paraît trop absurde pour appartenir (dans un contrat de lecture réaliste, encore une fois) à l'architecte réel DeLillo; cependant, en opérant ce glissement énonciatif, il détruit lui-même les balises nécessaires à sa propre construction imaginaire. Dans *Mao II*, il n'existe aucun hors-texte pouvant valider l'hypothèse autobiographique : Bill Gray est, et restera, une simple figure romanesque, même si le texte semble défiler devant nos yeux à la manière d'une mise en scène de ses propres fantasmes.

Ce jeu paradoxal de DeLillo sur l'énonciation est d'autant plus intéressant qu'il contraint le lecteur à marcher sur le fil ténu de l'identification auteur-narrateur, en permettant à l'auteur réel de garder une distance face au principe biographique: certes, Bill Gray et Don DeLillo sont écrivains; certaines opinions émises par Bill Gray pourraient très bien être assumées par Don DeLillo, mais la posture de romancier présentée dans *Mao II*, à travers la figure de Bill Gray, n'a rien à voir avec celle de DeLillo. L'écrivain réel, agissant dans le milieu littéraire tel un fantôme, auquel le lecteur associe Bill Gray est plutôt Thomas Pynchon. Et comme personne ne connaît vraiment Pynchon, il était possible pour DeLillo d'élaborer sur sa posture singulière et de créer Bill Gray en sorte d'hypostase de ses propres fantasmes autour du mythe de l'écrivain invisible résistant à la complicité avec une Amérique voulant faire de lui une vedette médiatique.

Bien sûr, la seule chose pouvant être attribuée directement et sans équivoque à Pynchon, dans *Mao II* (où plutôt, hors *Mao II*), est ce *blurb* signé par lui sur la quatrième de couverture de l'édition originale, chez Viking: « This novel is a beauty. DeLillo takes us on a breathtaking journey, beyond the official versions of our daily history, behind all easy assumptions about who we're supposed to be, with a vision as bold and a voice as eloquent and morally focused as any in American writing¹¹³. »

Venant d'un des hommes les plus mystérieux de la planète littéraire américaine, cette phrase : « behind all easy assumptions about who we're supposed to be » revêt un intérêt particulier, surtout si on assume un glissement subtil du « nous » américain au « nous » communautaire des auteurs évoluant en marge de la vie littéraire : *nous* les écrivains vivant cachés et, par extension, *moi* l'écrivain servant de modèle fantasmatique à Bill Gray, ce personnage troublé par les concepts contradictoires d'anonymat et de célébrité.

S'il s'agit du seul élément textuel pouvant lui être attribué, cela n'empêche pas son fantôme de planer sur l'ouvrage et le lecteur d'être en constant dialogue avec lui, dans une tentative d'explorer la mentalité d'un auteur reclus et mystérieux. D'une certaine manière (ce qui rend l'association encore plus frappante), Bill Gray ne concorde pas avec l'image répandue de Thomas Pynchon, qu'on considère, malgré son refus de se montrer, comme l'antithèse de ses propres personnages paranoïaques¹¹⁴. Repensé par DeLillo, il devient dès lors une exploration de ce qu'aurait été ce dernier s'il avait choisi de vivre reclus à la manière de Pynchon. Et quel écrivain américain de la génération de DeLillo ne voudrait pas être Thomas Pynchon? En 1982, dans un entretien offert au *New York Times Book Review*, DeLillo résumait ainsi son appréciation de l'auteur de *Gravity's Rainbow* :

¹¹³ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹¹⁴ Son apparition vocale en 2004 dans deux épisodes de la série animée *The Simpsons* a fortement contribué à l'image d'un écrivain bien dans sa peau, n'aimant simplement pas parler aux journalistes, contrairement à Bill Gray dont la réclusion est autrement plus réfléchie. [« Pynchon himself rejects any characterizations of him as a recluse, telling CNN that "my belief is that recluse is a code word generated by journalists ... meaning, 'doesn't like to talk to reporters.'" » Charles Feldman, « Where's Thomas Pynchon ». *CNN*, 5 juin 1997. <<http://cgi.cnn.com/US/9706/05/pynchon/>> (page consultée le 26 juillet 2013).]

Somebody quoted Norman Mailer as saying that he wasn't a better writer because his contemporaries weren't better. I don't know whether he really said that or not, but the point I want to make is that no one in Pynchon's generation can make that statement. If we're not as good as we should be it's not because there isn't a standard. And I think Pynchon, more than any other writer, has set the standard. He's raised the stakes¹¹⁵.

Dans une entrevue accordée à Ed Caesar, du *London Sunday Times*, il décrivait son rapport ambigu au monde de la célébrité et des médias:

In the 1970s, when I started writing novels, I was a figure in the margins, and that's where I belonged. If I'm headed back that way, that's fine with me, because that's always where I felt I belonged. Things changed for me in the 1980s and 1990s, but I've always preferred to be somewhere in the corner of a room, observing¹¹⁶.

Mao II appartient à ces romans des « eighties and nineties » ayant changé les choses pour DeLillo, et ce n'est pas pour rien qu'il sort Bill Gray de son univers clos et retiré, laissant planer simultanément une ambiguïté illocutoire, permettant au lecteur d'attribuer d'abord le récit à la plume de Gray, dans un enchevêtrement narratif insoluble, et ensuite d'opérer le passage entre la figure fictive de Bill Gray et la posture intellectuelle et sociale de Thomas Pynchon. Mais rien n'est simple lorsqu'il s'agit de cerner l'auteur le plus élué de l'Amérique, qui se trouve souvent là où on ne le cherche pas et vice-versa.

Le roman de DeLillo, à la manière d'un tissage complexe de références et de filiations, fonctionne sur le mode américain de la paranoïa instaurée par l'illusion irrésistible des concordances, des liens tissés entre des réalités éloignées mais semblables, et par le fait même séduisantes. Il rejoint ainsi les préoccupations inscrites dans les œuvres de Pynchon et de bien d'autres auteurs contemporains qui revisitent sans cesse les mythes et les symboles de la nation, en les déconstruisant, comme le Benjamin Sachs de Paul Auster avec son roman *The New Colossus*. L'Amérique, vue et lue sous cet angle, devient allusive, évasive, à la fois plus grande que nature et toujours fuyante, impossible à cerner, à l'image du romancier

¹¹⁵ Robert R. Harris, « A Talk With Don DeLillo ». *The New York Time Review of Books*, 10 octobre 1982. <<http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-talk1982.html>> (page consultée le 10 avril 2012).

¹¹⁶ Ed Caesar, « Don DeLillo ». *The Sunday Times*, 21 février 2010. <http://www.edcaesar.co.uk/article.php?article_id=39> (page consultée le 10 avril 2012).

refusant de jouer le jeu du vedettariat, s'effaçant complètement du radar médiatique pour ne laisser qu'un texte, à interpréter à l'infini.

En ce sens, *Mao II* peut être lu comme un commentaire sur ce que DeLillo est devenu, à force de publier des livres, et sur ce qu'il n'a jamais été, c'est-à-dire ni un romancier fantôme comme Thomas Pynchon, ni un romancier terroriste comme Bill Gray. Mais outre cette hypothèse biographique tentante, le roman se veut surtout un commentaire sur la voix, l'autorité, l'attribution, et l'inévitable besoin de créer des liens entre un lecteur avide de réification cherchant à reconstruire le discours morceau par morceau, et un auteur invisible, manipulateur, énonçant son texte en le fuyant constamment.

5.16 POINT DE FUITE ET POINT DE NON-RETOUR

À travers des personnages de romanciers comme Benjamin Sachs et Bill Gray se dessine une dynamique de la fuite de l'écrivain ayant une double fonction (ressemblant parfois aux deux faces d'une même pièce). D'un côté, fuir son public afin de se concentrer sur l'œuvre en cours ne pouvant souffrir aucune distraction; de l'autre, fuir son œuvre dans le but de reconquérir son véritable pouvoir en tant que citoyen, c'est-à-dire celui de faire des actions concrètes au lieu de rester l'éternel absent témoignant et critiquant après-coup. Mais en réalité, Sachs et Gray ne sont-ils pas des exemples extrêmes de la mise en application d'une envie qui démange la quasi-totalité des écrivains fictifs abordés dans ce chapitre et même au-delà? Le fantasme de la fuite traverse la littérature américaine depuis longtemps, alors que des personnages comme Percy Ray Shelley, à la fin du XIX^e siècle, s'imaginaient déjà en éternels incompris face à l'impertinence de la réaction des lecteurs à leur égard.

Dans les dernières décennies, aux États-Unis, l'image du romancier reclus évoluant en dehors du marché du livre, est pratiquement venue se superposer à celle d'une démarche sérieuse, envahissant l'espace dans un imaginaire littéraire alimenté d'un côté par l'obsession de l'image et, de l'autre, par le secret et le mystère. Des écrivains comme Pynchon et Salinger sont devenus les symboles du refus de l'artiste de devenir complice d'un système frauduleux basé sur l'apparence et la révélation biographique. Mais, l'Amérique étant cette

machine à récupérer toute opposition, ils sont également devenus de véritables mythes sur lesquels l'industrie du livre peut maintenant compter pour faire des ventes faramineuses : leur posture d'invisibilité (voire de silence soutenu, lourd de sens, comme le dit Scott dans *Mao II*) étant porteuse d'une grande signification pour le public cherchant à en *savoir* plus sur leurs moindres faits et gestes.

Ainsi, bien que ces deux postures semblent opposées, dans la mesure où fuir le public n'est pas la même chose que fuir l'écriture, elles gravitent autour d'une même interrogation fondamentale taraudant le romancier américain depuis longtemps : pourquoi, et pour qui, continuer à écrire ? Comme on l'a vu à de nombreuses reprises, la vie littéraire (mondaine ou solitaire) décrite dans les romans de romanciers semble à ce point dépourvue d'aspects positifs qu'on cherche les raisons de leur insistance à continuer. La *passion* et la *vocation* sont des concepts se mesurant mal à l'aune des problèmes familiaux, relationnels ou professionnels énumérés sans relâche et formant des motifs ironiques puissants dans les livres.

Une chose est certaine : pour la majorité des romanciers intéressés par l'idée de la réclusion (complète ou non), ou connus pour leur discrétion et leur absence d'intérêt pour la diffusion de leur œuvre, la tentation du renoncement existe bel et bien, toujours là, tapie sous les intentions de surface laissant croire à un simple besoin d'écrire en paix. Qu'ils existent dans la réalité de l'histoire américaine ou uniquement comme personnages dans les livres, les écrivains reclus expriment l'impossible réconciliation entre le malheur fréquemment associé avec la vie d'artiste et le bonheur d'écrire détaché des contraintes, comme en suspension dans un temps autre et transcendant. Par leur posture ambiguë, ils semblent poser la question directement : faut-il poursuivre l'œuvre, en se détachant de ses éventuelles répercussions négatives, ou ne vaudrait-il pas mieux simplement *arrêter* ?

Par exemple, on n'a peut-être jamais considéré J. D. Salinger comme un écrivain ayant renoncé officiellement à l'écriture (après sa mort on a beaucoup insisté sur ses fameux tiroirs à fouiller en quête d'un potentiel manuscrit de roman), mais sa dernière œuvre publiée, *Raise High the Roof Beam, Carpenters*, date quand même des années soixante et le silence éditorial qui s'en est suivi reflète une remise en question profonde du rôle de l'écrivain. Bien sûr, pour

plusieurs il s'agit moins d'un rôle que d'une essence vitale : on *est* écrivain et, pour cette raison, Bill Gray continue d'être perçu comme tel malgré son silence acharné. Mais il ne faut pas oublier cette contradiction omniprésente (et Bill ne l'oublie certainement pas) : se retirer de l'espace social pour écrire reste un geste de dépit allant directement à l'encontre du geste créateur initial quémendant l'attention, voire l'amour, d'autrui.

Le dernier romancier fictif sur lequel je me pencherai est bien conscient de cela, lui qui peut maintenant témoigner, du haut de sa sagesse septuagénaire et de l'ensemble du corpus romanesque dont il est le héros, des contradictions inhérentes à n'importe quelle posture d'écrivain. Dans le roman spécifique faisant l'objet d'une lecture ici, il revient à New York après une réclusion de plus de dix ans dans les montagnes des Berkshires, passée à écrire, se détachant de plus en plus de la vie politique de son pays. Écrire des romans revêt une importance capitale, il s'agit d'une question de survie, aussi bien émotionnelle qu'intellectuelle. Mais, comme il le dit lui-même dès l'entrée en matière, l'abandon n'est jamais bien loin, *possibilité* planant constamment au-dessus de la tête du romancier incapable de ne pas écrire sans se répéter *ad nauseam* : à quoi bon? S'il n'est pas en mesure d'arrêter d'écrire et refuse en même temps d'exister publiquement comme écrivain, pourquoi alors continuer à publier, à jouer le jeu de l'industrie du livre? « When my books are published, I keep to myself. I write every day of the week – otherwise I'm silent. I am tempted by the thought of not publishing at all – isn't the work all I need, the work and the working? What does it matter any longer if I'm incontinent and impotent¹¹⁷? » Au cœur de son discours, de sa prise de parole sans cesse renouvelée, se trouvent ces questionnements éternels auxquels il n'a pas de réponse. Ne lui reste qu'à les écrire afin de tirer le maximum de leur signification équivoque.

5.17 L'ÜBER-ROMANCIER : NATHAN ZUCKERMAN

Contrairement aux autres écrivains fictifs évoqués jusqu'à présent, je traiterai d'abord de Nathan Zuckerman et de son statut prégnant mais pour le moins incertain dans l'œuvre de

¹¹⁷ Philip Roth, *Exit Ghost*. New York, Penguin Books, 2007, p. 5.

Philip Roth avant de passer à l'analyse d'un roman précis. Aborder une figure complexe et plurivoque comme la sienne demande un temps d'arrêt, une sorte de parenthèse ayant pour but de bien la situer et de la mettre en contexte. Par sa récurrence, par sa longévité, par sa détermination à rester en vie et (pourrait-on dire) à contrôler son discours et ses idées, Zuckerman n'est pas un romancier imaginaire comme les autres.

Ceci dit, il est presque tentant de parler de Nathan Zuckerman comme d'un être réel tant sa biographie est étoffée et cohérent son discours sur le monde d'un livre à l'autre, tant il semble *exister* dans l'histoire de la littérature américaine des trente dernières années, au cœur de laquelle il a fait son nid. Une littérature qu'il semble avoir aidé à définir et à s'émanciper, en contribuant à la pétrification de son image internationale. Il est tentant d'oublier son statut ontologique particulier et de le traiter comme un être vivant, à qui on pourrait prêter des intentions et des motivations qu'on aurait déduites et dénichées en dehors de l'ensemble impressionnant de mots ayant composé sa personnalité au fil des ans. Positionné à plusieurs endroits du champ littéraire au cours de sa carrière, détenteur d'abord d'une témérité et d'une effronterie enviable, et plus tard d'une « sagesse » nuancée, il a exploré la majorité des facettes du rêve littéraire américain, les unes après les autres ou simultanément : de jeune premier à auteur à scandale, de vedette médiatique à reclus, de fils d'immigrants juifs attachés à la vieille Europe à New Yorkais passionné et patriotique, Zuckerman a participé aux nombreuses luttes et débats concernant le présent et l'avenir de la fiction aux États-Unis. Il a toujours été volubile, n'a jamais retenu ses jugements ni sur ses contemporains ni sur les classiques et représente par le fait même une source inépuisable d'informations sur le métier d'écrivain; des informations que l'amateur de littérature américaine ne retrouvera nulle part ailleurs, puisqu'elles sont de l'ordre de l'existence intime de l'artiste, située à la jonction de sa vie privée et de sa vie publique. En tant que commentateur de la vie littéraire du dernier quart de siècle (et plus), il est d'autant plus fiable que la fictionnalité de son discours empêche ce dernier d'être nié comme s'il s'agissait de simples faits, vérifiables ou non : la fiction n'étant pas un compte-rendu sociologique ni une analyse historique, elle se situe au-delà de la vérité et du mensonge, révélant plus qu'elle n'explique. D'une certaine manière, en écoutant parler Nathan Zuckerman, le lecteur entre, par l'entremise d'un être fictif, dans la réalité d'une culture. De sa jeunesse à Newark, dans le New Jersey, jusqu'à son retour à New

York après plusieurs années d'isolement, en passant par le succès et le scandale entourant la publication de *Carnovsky*, Nathan Zuckerman représente une « vie littéraire » entière, autarcique, se déroulant sur plusieurs décennies, à laquelle le lecteur a eu accès à mesure qu'elle se déroulait. Croire en ce que dit Zuckerman sur la littérature, sur la politique, sur la société américaine en général, c'est un peu croire en Zuckerman; c'est lui faire confiance et accepter d'office son statut indépendant, presque autotélique.

Pourtant, une de ses particularités, et ce depuis la naissance du personnage, est d'être imprévisible et de résister à l'analyse trop facile. Chaque fois qu'on croit comprendre son positionnement dans le récit, l'endroit d'où il parle, ou son rapport avec ses propres personnages, ceux dont il s'amuse à mettre en scène les petites et les grandes tragédies, il nous rappelle que rien n'est comme il n'y paraît. Sans conteste, par la place qu'il occupe et la posture qu'il assume en tant qu'écrivain et narrateur de sa propre vie, Zuckerman nous échappe et nous file entre les doigts. Il y a toujours deux Zuckerman sur la page : le premier nous fait croire à son existence, nous permet de « suspendre notre incrédulité », et le second nous chuchote à l'oreille qu'il joue avec nos perceptions et notre horizon d'attente de lecteur inattentif.

Héros de neuf romans publiés entre 1980 et 2007, apparition spectrale dans d'autres œuvres, Nathan Zuckerman est un personnage complet et complexe, se rapprochant de la définition habituelle d'alter ego, cet être parallèle pouvant prendre la place de l'auteur et parler en son nom; plusieurs y voient une simple *version* de Philip Roth, l'auteur, l'homme derrière le masque, transcrivant ses propres pensées et ses propres opinions par le truchement d'un porte-voix ou d'un porte-parole. Souvent narrateur autodiégétique de ces mêmes livres, à la fois *narrés* et *écrits* par lui (même si les indices sont rares nous indiquant que ce sont bien des « livres » de Zuckerman l'écrivain, et non pas simplement sa « pensée » en mouvement retranscrite sur les pages), sa voix reste incontournable, parfois charmante, parfois insupportable de narcissisme. Presque toujours vraisemblable, cette voix résiste à la remise en question, même quand son autorité se voit malmenée par les jeux métafictionnels ostentatoires ou très subtils orchestrés par Roth. Zuckerman est ce qu'on pourrait appeler un superpersonnage, un être de papier ayant pris une place si grande dans l'œuvre d'un auteur qu'il menace de se substituer à lui en créant un perpétuel chevauchement entre les instances

narratives et auctoriales, semant la confusion pour le plus grand plaisir des critiques et des commentateurs essayant de comprendre le travestissement autobiographique dont il devient l'aboutissement.

Entre Roth et Zuckerman, la relation demeure pour le moins ambiguë. Rappelons d'abord que Nathan Zuckerman n'est pas la création de Philip Roth lui-même, mais plutôt celle d'un autre romancier fictif créé par Roth dans un roman de 1974, *My Life as a Man*, soit Peter Tarnopol. Dans ce livre qui mettait déjà à l'avant-plan la complexité réflexive de l'autoreprésentation de l'auteur et la déformation systématique de sa biographie par le langage et l'imagination (un des thèmes récurrents de l'œuvre de Philip Roth), le romancier Peter Tarnopol jonglait avec de graves problèmes conjugaux et décidait d'en exploiter la matière afin de l'exorciser. « Useful Fictions », titre de la première partie, consistait en deux nouvelles écrites par Tarnopol transposant ses déboires personnels en fiction à travers le personnage de Nathan Zuckerman, lui-même écrivain souffrant dans son mariage. Ainsi, faisant sa première apparition à l'intérieur du récit enchâssé de la vie d'un auteur déjà fictif, Zuckerman entrait en scène de façon pour le moins énigmatique et posait les bases d'une réflexion à long terme sur sa propre réalité. Près de quinze ans plus tard, ce personnage fictif allait être exploité de nouveau par Roth dans son « autobiographie » où il met supposément cartes sur tables et dit enfin la vérité sur plusieurs détails concernant sa vie privée, celle que les lecteurs et les critiques essaient sans cesse de découvrir au cœur de ses romans. Paru en 1988, *The Facts* est un livre d'une malhonnêteté ludique difficile à calculer, mais évidente à chaque page. Zuckerman y est convoqué par Roth en tant que personnage fictif afin d'évaluer la pertinence de publier ce récit. Roth demande à Zuckerman son avis, en toute humilité : doit-il aller de l'avant avec la publication ? Dans une lettre reproduite, Zuckerman se montre on ne peut plus clair : la réalité n'est pas intéressante, la fiction si, et Roth, en composant ce récit fidèle de sa vie, a extirpé les possibilités d'en faire une œuvre communicative. Le procédé, qui rappelle la manière dont Henry Bech s'adresse à John Updike dans les pages liminaires de *Bech : A Book*, vient simultanément miner la crédibilité de Zuckerman comme narrateur et protagoniste des récits dans lesquels il apparaît et légitimer leur pertinence en tant que *fictions*, ces explorations sans fond de la conscience humaine n'ayant rien à voir avec la « vérité » ou les « faits ». *The Facts* devient donc un semblant d'effort de la part de

Roth pour dévoiler les revers de la fiction; effort aussitôt démoli par un Zuckerman déçu de la faiblesse de Roth, rappelant à son créateur son statut de romancier transformé en « texte ambulant ». Comme l'écrivait Charles Berryman peu après la sortie de *The Facts*, la candeur autobiographique dont il est question ici de la part de Roth n'est qu'une pierre de plus dans l'édifice fictionnel emmurant sa personnalité d'écrivain :

The changing definitions of fact and fiction that inform his recent autobiography are merely his latest strategy for replying to critics who have often responded to his fictions as statements of personal fact. Deciding to give his public *The Facts* may be motivated in part, as Roth says, from his exhaustion with the masks and disguises of fiction, but the letters to and from Nathan Zuckerman tend to place this autobiography in the critical debate about the value and truth of art so typical of Roth's entire career¹¹⁸.

Parallèlement à ces quelques flottements discursifs et narratifs qu'il faut prendre en compte si on espère arriver à saisir un tant soit peu sa nature et sa fonction, Nathan Zuckerman s'est tranquillement installé dans la conscience des lecteurs de Roth comme un héros parfaitement intégré, autarcique (ayant, sinon un visage et des traits physiques marqués, du moins une psychologie et une histoire assez précises). À partir de *The Ghost Writer* (1979), où il prend la parole pour la première fois sans l'intermédiaire d'un narrateur omniscient ou d'un auteur venant remettre en question l'authenticité de sa voix, Nathan Zuckerman est devenu un personnage au sens plus classique du terme. Le lecteur entrant en contact avec lui dans les quatre courts romans où il figure au début des années quatre-vingt n'est pas confronté à sa fictionnalité (du moins pas de manière évidente), alors que Roth l'utilise surtout comme alter ego afin de mettre en scène les multiples complications de la vocation littéraire vécue par un romancier ayant connu des expériences similaires aux siennes (et en les exposant sans aucun scrupule). Zuckerman apparaît d'abord comme un jeune écrivain à la fois confiant dans ses capacités et très angoissé par rapport à ce que l'avenir lui réserve dans *The Ghost Writer*; on le retrouve quelques années plus tard dans le tourbillon d'une célébrité ingérable, alors que la publication de son roman *Carnovsky* fut l'événement éditorial de la décennie; dans le récit suivant, le voilà aux prises avec l'angoisse de la page

¹¹⁸ Charles Berryman, « Philip Roth and Nathan Zuckerman : A Portrait of the Artist as a Young Prometheus ». *Contemporary Literature*, vol. 3, no. 2, été 1990, p. 179.

blanche et une impression précoce de vieillir qui ne tardera pas à se confirmer dans les romans suivants, comme *The Counterlife* et *American Pastoral*, où les questionnements sur le corps, la maladie et la mort deviendront de plus en plus fréquents.

Bien sûr, ces événements rocambolesques et ces multiples changements de statut ponctuant la carrière de Zuckerman chevauchent celle de Philip Roth, ce qui leur octroie un caractère ambigu. Exploration fictionnelle de conséquences réelles, transposition autobiographique du privé vers le public, travestissement de la réalité intime dans le but de se moquer simultanément de l'interprétation superficielle des lecteurs naïfs et des prétentions de l'écrivain à séparer clairement la fiction et le réel, Zuckerman occupe bien des fonctions pour Roth. À la fois semblable et dissemblable, collé à sa réalité et s'en éloignant grâce au tamis de la fiction, son rapport avec son personnage est de l'ordre de ce qu'il appelle lui-même une forme de ventriloquie alambiquée, où on ne sait plus faire de distinctions claires. En 1984, peu après la sortie de *The Anatomy Lesson* (où Zuckerman pense sérieusement à abandonner l'écriture pour devenir médecin), une journaliste du *Paris Review* lui demandait comment fonctionne le « passage » entre lui et Zuckerman, formulant consciemment sa question pour faire écho à *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Roth répondait éloquentement en se servant de l'image d'ubiquité du ventriloque, ou du romancier partant de lui-même pour s'en aller ailleurs en *utilisant* la marionnette qu'est le personnage :

Nathan Zuckerman is an act. It's all the art of impersonation, isn't it? That's the fundamental novelistic gift. Zuckerman is a writer who wants to be a doctor impersonating a pornographer. I am a writer writing a book impersonating a writer who wants to be a doctor impersonating a pornographer – who then, to compound the impersonation, to barb the edge, pretends he's a well-known literary critic. Making fake biography, false history, concocting a half-imaginary existence out of the actual drama of my life *is* my life. There has to be some pleasure in this job, and that's it. To go around in disguise. To act a character. To pass oneself off as what one is not. To *pretend*. The sly and cunning masquerade. Think of the ventriloquist. He speaks so that his voice appears to proceed from someone at a distance from himself. But if he weren't in your line of vision you'd get no pleasure from his art at all. His art consists of being present *and* absent; he's most himself by simultaneously being someone else, neither of whom he "is" once the curtain is down. You don't necessarily, as a writer, have to abandon your biography completely to engage in an act of impersonation. It may be more intriguing when

you don't. You distort it, caricature it, parody it, you torture and subvert it, you exploit it – all to give the biography that dimension that will excite your verbal life¹¹⁹.

S'amusant ainsi avec les attentes du public (et les siennes propres) sur les limites du romanesque et celles de l'autobiographie, et jouant sur l'image d'un romancier se construisant une carrière en prenant toujours les mauvaises décisions, Roth a réussi à renouveler une interrogation vieille comme le monde en lui redonnant une pertinence. Évidemment, il n'est pas le seul romancier américain ayant tourné délibérément autour du flou de sa personnalité d'artiste et de l'autoréflexivité du roman, mais peu sont allés aussi loin dans l'exploration récurrente des causes et des conséquences entourant l'écriture d'un livre : chez lui, chaque roman en appelle un suivant complexifiant le regard qu'on jetait sur le précédent. Roth a créé au fil des années une œuvre s'appuyant presque exclusivement sur l'exploitation de la réception de cette même œuvre, alors que chaque roman devient une réponse à la manière dont le roman précédent a été lu et reçu, déformé par les critiques et mal interprété par les lecteurs. Comme le dit Charles Berryman, existe-t-il un écrivain moderne aux États-Unis ayant été accusé de façon aussi répétitive pour les *mauvaises raisons*? Que ce soit pour son supposé antisémitisme ou pour la pornographie et le sexisme imprégnant *Portnoy's Complaint* ou *The Breast* (1972), Roth a essuyé d'innombrables attaques depuis le début de sa carrière.

Ainsi, il est difficile de ne pas lire *My Life as a Man*, *The Ghost Writer* et l'ensemble qu'est *Zuckerman Unbound* comme des réponses fictionnelles de la part de Roth aux réactions vives causées par *Portnoy's Complaint*, roman ayant fait scandale en 1969. Zuckerman tel qu'on le connaît (et la réflexion venant avec lui) n'aurait pu exister sans les réactions vives faisant de Roth « a household name » aux États-Unis en même temps qu'un indésirable dans certains milieux. Catapulté dans la tempête médiatique créée par les attaques assénées à son endroit par les critiques féministes aussi bien que par les élites juives conservatrices, Philip Roth a vite compris que l'idéal pour lui était de réagir non pas sur la

¹¹⁹ Herminone Lee, « Philip Roth, The Art of Fiction No. 84 ». *The Paris Review*, no 93, Automne 1984. <<http://www.theparisreview.org/interviews/2957/the-art-of-fiction-no-84-philip-roth>> (page consultée le 4 mars 2013).

place publique, mais sur sa tribune privilégiée : la fiction, cette *déformation* continuelle de la réalité qui aura toujours le dernier mot. À la fin de *Real People*, ce roman d'Alison Lurie dont j'ai parlé dans le chapitre précédent, Janet Belle Smith résume cette particularité de la fiction d'avoir le dernier mot sur une époque : « Art has the last word. The future and the past belong to us¹²⁰. »

À travers la création de Zuckerman, Roth a choisi d'avoir le dernier mot et de prendre le contrôle sur le passé autant que sur le futur. Après avoir écrit quelques romans particulièrement étranges et ouvertement expérimentaux comme *Our Gang* (1971, une satire politique) et *The Great American Novel* (1973, une antiépopée sur le baseball et le rêve américain), Roth a pour ainsi dire *découvert* Nathan Zuckerman et les possibilités qu'une telle figure lui offrait : en tant qu'auteur, se cacher et se dévoiler en même temps, comme le dirait Maurice Couturier, faire du texte une extension évidente de soi, en s'en désolidarisant par la même occasion.

En fait, considérant l'ampleur que la représentation de l'écrivain a prise à l'intérieur de l'œuvre de Roth à partir du moment où il est devenu extrêmement populaire, il est presque impossible de ne pas voir dans la création de Nathan Zuckerman la tentative de rédemption d'un homme se questionnant sur la pertinence de poursuivre sur le chemin facile du succès, scandale après scandale, provocation après provocation. En véritable artiste, Roth a préféré illustrer son dilemme à l'intérieur même de ses romans et a ainsi découvert la voie royale vers la postérité, celle ayant fait de lui un *grand écrivain* (et non simplement un écrivain sensationnel); celle de la posture instable entre le vrai et le faux, entre le sérieux et le jeu, entre le réalisme de la voix et le métadiscours du langage romanesque dont on ne voit jamais les fils même si on soupçonne leur présence.

Après le scandale de *Portnoy's Complaint*, roman de la parole jubilatoire, Roth aurait pu tenter encore une fois de faire abstraction des attaques en se réfugiant dans le travail romanesque sérieux, détaché des controverses, comme il l'avait fait après avoir reçu le National Book Award pour le recueil de nouvelles *Goodbye, Columbus* (1959). Incluse dans

¹²⁰ Alison Lurie, *Real People*. *Op. cit.*, p. 145.

ce recueil, la nouvelle « Defender of the Faith » lui avait valu des critiques de la part de la communauté juive américaine le taxant rapidement de « self-hating Jew ». Roth s'était alors défendu sur plusieurs tribunes avant d'abandonner le combat pour se remettre à l'écriture d'un roman démontrant sa dévotion et son sérieux en tant qu'artiste. Le résultat, *Letting Go* (1962), un roman-fleuve aux tonalités naturalistes, est presque unanimement considéré comme le moins intéressant de son corpus. Quand le scandale à de nouveau éclaté, Nathan Zuckerman, auteur irrévérencieux de *Carnosky* (et d'une nouvelle de jeunesse ayant profondément choqué sa famille et la communauté juive) est venu à sa rescousse, le libérant du poids et de l'obligation d'être un auteur sérieux n'ayant que faire des critiques et poursuivant sa route sans distraction. À partir de la création de Zuckerman, de la découverte de son potentiel comme double, Roth devenait aussi fugace que lui : désormais intouchable, il allait passer le reste de sa carrière à enfoncer le clou de la lecture bêtement biographique, en capitalisant sur elle sans aucune inhibition, déformant sans relâche sa propre vie au profit de celle d'un alter ego aussi brillant que névrosé, construisant par la même occasion une des œuvres les plus originales et les plus retorses du XX^e siècle.

C'est peut-être un cliché de dire que l'épreuve fait l'artiste, mais la production romanesque de Roth et son utilisation récurrente de Zuckerman, à partir de la fin des années soixante-dix, demeure incompréhensible sans au moins y reconnaître une forme d'absorption consciente du cliché et de retournement du lieu commun. « My idea is this: the artist is extremely lucky who is presented with the worst possible ordeal which will not actually kill him. At that point, he's in business¹²¹. » Faisant sienne cette phrase classique de John Berryman, Roth a permis à Zuckerman de devenir son porte-parole irrévérencieux, imprévisible, déplacé, déphasé, décalé; cet être éloquent à qui on fait confiance pour nous faire comprendre un tant soit peu les difficultés rencontrées par un écrivain comme Roth avec des lecteurs naïfs comme nous.

¹²¹ John Berryman, cité dans Harry Thomas, dir., *Berryman's Understanding : Reflections on the Poetry of John Berryman*, Boston, Northeastern University Press, 1988, p. 44. Roth reprend cette phrase de Berryman dans l'entrevue citée plus haut, offerte au *Paris Review*, en 1984.

Il y aura donc toujours deux façons d'aborder Nathan Zuckerman, nullement exclusives, dans la mesure où elles fonctionnent dans l'œuvre de façon dialectique, s'attirant et se repoussant l'une l'autre à chaque instant : d'un côté Zuckerman *est* Philip Roth, puisqu'il *révèle* l'auteur et son discours retors; de l'autre, Zuckerman n'a rien à voir avec son auteur puisqu'il n'est qu'un déguisement élaboré, et la seule chose qu'ils partagent en réalité est un mépris commun pour le besoin de faire fusionner la personne biographique de l'auteur avec le moi scriptural inscrit dans son œuvre.

Pour bien montrer à quel point Roth s'amuse avec ces problématiques revenant sans cesse hanter les romanciers, il suffit de rappeler que la principale différence entre Zuckerman et lui se situe au plan de l'intérêt presque maladif du premier pour la *biographie* des gens l'entourant. En effet, le jeu autoréflexif auquel s'adonne Roth dans les romans de Zuckerman ne prend son sens qu'à partir du moment où on comprend l'obsession de Nathan pour l'idée d'écrire *directement* sur ses proches, ses voisins, ses amis, ses connaissances, en trafiquant à peine leur vie et en voulant toujours en apprendre plus sur celles-ci. Autrement dit, si le discours officiel du romancier est de prétendre à la souveraineté de l'invention et de l'imagination, Roth se donne un malin plaisir, montrant le romancier au travail, à exposer son besoin irrépressible de plonger dans le biographique.

N'est-ce pas la spécialité de Nathan Zuckerman, en effet, d'écrire les vies des gens qu'il côtoie, en les fantasmant? Depuis sa réinvention d'Amy Bellette en Anne Frank dans *The Ghost Writer*, jusqu'à ses grands récits de héros problématiques supposément réalistes composant la « trilogie américaine », Zuckerman n'a jamais vraiment écrit de « fiction », au sens où Philip Roth l'entend. Au contraire, son œuvre s'appuie exclusivement sur la vie de ses fréquentations, vie qu'il s'échine à *élucider* devant nos yeux ébahis, pour notre grand bonheur de voyeurs.

Au milieu de cette manipulation du matériel vivant déformé par Zuckerman et réinventé par Roth se trouve le nœud de leur relation problématique : dans ses visées biographiques, il est primordial pour Roth que Zuckerman ait toujours tort. En découvrant constamment sa mécompréhension des motivations de ceux dont il parle, mais en poursuivant quand même son travail de recreation du sens pouvant être soutiré de ses erreurs, le romancier fictif permet

au romancier réel de prouver par l'exemple l'absurdité de croire au pouvoir de la littérature de dire la réalité telle qu'elle est, sans la modifier au point de lui faire *dire* autre chose.

Dans les romans de la seconde trilogie, où Zuckerman fait semblant de s'effacer pour laisser place à l'histoire de sujets, la manipulation devient d'autant plus alambiquée qu'elle se dissimule sous des apparences de réalisme, trompeuses seulement à partir du moment où on cherche à les utiliser comme assises à notre lecture. Ainsi, dans *The Human Stain*, Zuckerman utilise ce qu'il appelle des « sources », afin d'incarner tour à tour les différents protagonistes de l'histoire « réelle » minutieusement mise en scène, mais ces sources sont par définition limitées et le fantasme et l'invention chez lui s'imbriquent dans son cheminement créatif. Par exemple, les monologues psychotiques de Les Farley, l'ex-mari de Faunia, vétéran du Vietnam, nécessairement « induits » par Zuckerman n'ayant jamais parlé avec Farley de ses traumatismes de guerre, n'apportent rien en eux-mêmes à la ligne narrative. Pourtant, ils s'inscrivent parfaitement dans le projet grandiose de Zuckerman d'inclure la petite histoire de Coleman Silk dans le grand récit national, créant le pont symbolique entre l'Amérique de Bill Clinton (ce « draft dodger » devenu un président immoral), l'Amérique des bérets verts (comble de l'égarement de la politique étrangère), et l'Amérique des récits secrets finissant par éclater au grand jour (celle de Coleman Silk, passant la « color line », et de sa jeune amante Faunia Farley prétendant être analphabète pour projeter une certaine image de victime).

Que cela soit, d'une part, faux mais, d'autre part, inspiré de la vie de personnes réelles rencontrées par Zuckerman n'empêche pas ce dernier de s'en repaître et de s'en inspirer pour construire ses romans. Ainsi, si Roth invente ces histoires d'un bout à l'autre, il *tient* à les mettre en scène comme si elles avaient été composées par un écrivain obnubilé par leur *ancrage* dans la réalité biographique.

L'élaboration de la « fiction » de Nathan Zuckerman divulguée par Philip Roth repose donc sur l'idée de se tromper constamment à propos d'autrui, mais d'exploiter quand même le filon créé par l'imagination, afin d'illustrer une réalité parallèle, plus *signifiante* sur le plan romanesque. À partir de ce constat, dire que Zuckerman est un écrivain sans scrupules relève de l'euphémisme, considérant l'énergie dépensée à extraire la matière de ses livres à même la

vie privée de son entourage. Il suffit de relire certains passages de *The Counterlife* pour se rappeler que même la frustration de ses proches (son frère Henry, en l'occurrence) devenait du matériel à mettre en forme pour le romancier défendant sa pratique avec passion et véhémence, répétant *ad nauseam* la souveraineté de la fiction, sa préséance sur le réel, de par son aspect plurivoque et, par extension, sa profondeur.

Comme nous le verrons maintenant, dans *Exit Ghost*, chapitre final de la saga romanesque le mettant en scène, Nathan Zuckerman continue d'être hanté par ces questions de biographie faussée et de fiction plus vraie que nature mais, d'accusé, il passe du côté des juges. En effet, à son retour à la ville après onze ans de réclusion dans les montagnes du Massachusetts, le romancier aguerri affronte un jeune écrivain ambitieux s'étant mis en tête d'écrire la biographie de E.I. Lonoff, projet auquel Zuckerman s'oppose avec véhémence. Aux prises avec une angoisse existentielle renouvelée alors que la mort s'approche et que la mémoire commence à lui faire défaut, Zuckerman craint à juste titre de devenir lui-même l'objet des biographes, ces rapaces qui transformeront son œuvre en vulgaire exercice de transposition des « faits ». L'intérêt malsain des médias contemporains pour le secret et les vices cachés propulse l'impulsion biographique et lui fait envisager le pire. Il cherche donc à défendre l'intégrité de E. I. Lonoff, le saint romancier, contre les intérêts de Richard Kliman, biographe démoniaque :

Nor could I stop him, when he was finished with Lonoff, from turning his blazing attention on me. Once I was dead, who could protect the story of my life from Richard Kliman? Wasn't Lonoff his literary steppingstone to me? And what would my "incest" be? How will I have failed to be the model human being? *My* great, unseemly secret. Surely there was one. Surely there was more than one. An astonishing thing it is, too, that one's prowess and achievement, such as they have been, should find their consummation in the retribution of biographical inquisition. The man in control of the words, the man making up the stories all his life, winds up, after death, remembered, if at all, for a story made up about him, his covert brand of baseness discovered and described with uncompromising candor, clarity and self-certainty, with great concern for the most delicate issues of morality, and with no small measure of delight.

So I was next. Why had it taken till now to realize the obvious? Unless I had realized it all along¹²².

5.18 SORTIE DE SECOURS : *EXIT GHOST* (2007)

Dans *Mao II*, Don DeLillo réduisait la vie de son protagoniste, l'écrivain vieillissant Bill Gray, à une liste de médicaments et de drogues diverses. Dans un passage révélateur, résonnant fortement chez Philip Roth quelques années plus tard, Bill Gray rumine sur sa condition physique détériorée et la considère comme l'inévitable sujet de sa véritable biographie, celle qui ne parlera pas de ses livres, mais plutôt de ses borborygmes : « He felt a mass of phlegm wobbling in his throat but he didn't want to get out of bed to expel it, so he swallowed the whole nasty business, a slick sirupy glop. This was the texture of his life. If someone ever writes his true biography, it will be a chronicle of gas pains and skipped heartbeats, grinding teeth and dizzy spells and smothered breath [...] »¹²³ » Sans aucun doute Bill Gray et Nathan Zuckerman, deux reclus tentant un retour à la civilisation, partagent beaucoup sur le plan de l'obsession physiologique. Là où le premier se bourre de médicaments antianxiogènes et souffre des multiples déraillements localisés de son corps vieillissant, le second descend justement à New York pour subir une opération à l'urètre qui, quelques années après l'ablation de sa prostate, pourra peut-être l'aider à contrôler son incontinence.

Ultime épisode d'un cycle romanesque s'étendant sur plus de trente ans, logorrhée finale d'un écrivain fictif prenant de l'âge, sinon de la maturité, reprenant goût à la vie et à ses excès nombreux après une longue période d'isolement, *Exit Ghost* est un roman de la mort omniprésente. Perçue par Nathan Zuckerman non plus comme une éventualité floue, mais comme une réalité bien concrète, elle se cache au prochain coin de rue. Récit d'un écrivain portant la couche et cherchant à conserver non plus tant son intégrité que sa dignité, *Exit Ghost* est traversé par une véritable obsession du corps en train de dépérir, prenant le dessus

¹²² Philip Roth, *Exist Ghost*. New York, Penguin Books, 2007, p. 275.

¹²³ Don DeLillo, *Mao II*. *Op. cit.*, p. 135.

sur la pensée pure et abstraite de l'intellectuel au travail. L'écrivain est encore capable de prendre des notes, de narrer, mais pour combien de temps? Conscient de la perte de ses facultés, Zuckerman se dépêche d'écrire ce qu'il considère comme son dernier effort avant la sénilité. Il réfléchit à des titres, et son humour autodépréciatif n'a visiblement pas disparu : « Titles for something. Perhaps this. Or should I just come right out with it – call it *A Man in Diapers*. A book about knowing where to go for your agony and then going there for it¹²⁴. »

Comme toujours chez Roth, la trame du livre, relativement simple en surface, regorge de ramifications souterraines. Nathan Zuckerman revient à New York pour la première fois depuis plus de dix ans, durant lesquels il a vécu, réfléchi et écrit dans l'atmosphère bucolique des Berkshires. Nous sommes en 2004, juste avant les élections présidentielles, et Zuckerman, après avoir subi une chirurgie mineure, se retrouve en pleine crise existentielle à la lecture d'une annonce dans le *New York Times Book Review* concernant un échange de maisons entre écrivains pour une durée d'un an. Sur le coup d'une impulsion causée par l'espoir de voir son incontinence diminuer et par la rencontre inopinée d'une vieille connaissance (Amy Bellette, rencontrée dans les années cinquante, un épisode relaté dans *The Ghost Writer*), il appelle au numéro et propose sa maison. Après avoir fait la connaissance du couple d'écrivains, il s'entiche secrètement de la jeune femme et se met à fantasmer une série de dialogues secrets avec elle au cours desquels il parvient à la séduire par la seule force de son caractère. Parallèlement, il reçoit la visite importune d'un ami du couple appelé Richard Kliman qui veut écrire une biographie d'E.I. Lonoff, ce grand écrivain que Zuckerman admire depuis toujours, dans laquelle sera révélé le « grand secret » de sa vie, donnant ainsi un second souffle médiatique à son œuvre. Radicalement opposé au projet, Zuckerman décide de mettre des bâtons dans les roues de Kliman, afin d'empêcher l'exécution de ce qu'il considère comme un sacrilège pour la littérature.

À la fin du livre, on ne sait pas si Kliman ira de l'avant avec sa biographie, mais une chose est certaine : Nathan Zuckerman n'approuvera jamais cette idée de prendre en considération la vie d'un auteur afin d'illuminer son travail créateur. Les données sont

¹²⁴ Philip Roth, *Exit Ghost*. *Op. cit.*, p. 41.

incompatibles et n'ont pas à être entremêlées. Leur dernière discussion ressemble à un cours de théorie littéraire en accéléré, alors que l'écrivain de fiction et le biographe savent qu'ils n'arriveront jamais à s'entendre. Kliman, voulant convaincre Zuckerman en lui soumettant enfin la preuve indéniable de ses hypothèses, lui montre des photographies de Lonoff avec sa demi-sœur, avec laquelle il aurait eu une relation incestueuse :

"These pictures," I said. "There's nothing in these pictures."

"In the novel," he said, "Lonoff makes Frieda the instigator."

"There is no Lonoff and no Frieda in a novel."

"Spare me the lecture about the impenetrable line dividing fiction from reality. This is Something Lonoff lived through. This is a tormented confession disguised as a novel."

"Unless it's a novel disguised as a tormented confession."

"Then why did it shatter him to write it?"

"Because writers can be shattered by writing. The primacy of the imaginative life can do that, and more¹²⁵."

Avec *Exit Ghost*, on assiste au grand « retour » de Nathan Zuckerman sur tous les plans, qu'il s'agisse de la diégèse ou de la forme narrative le plaçant non plus en retrait, mais en pleine lumière. Alors que dans la « trilogie américaine », il se faisait simple narrateur témoin, s'effaçant délibérément derrière les figures mises en valeur, il reprend ici le rôle auquel il nous avait habitués lors de ses premières narrations, et ce pour un ultime tour de piste. En effet, Philip Roth a averti ses lecteurs : *Exit Ghost* sera la dernière apparition de son héros/alter ego. Sorte d'épilogue élégiaque, le roman se construit donc sur un système d'échos et de renvois à l'ensemble de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler les « Zuckerman Books », en particulier *The Ghost Writer*, qui marquait l'entrée en scène du jeune loup de la littérature américaine.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 267.

Dans ce premier épisode, Nathan Zuckerman alors dans la vingtaine faisait la rencontre de son idole, le romancier E.I. Lonoff, et assistait à la décomposition du mariage de ce dernier dont la femme, Hope, le quittait en l'abandonnant dans les bras de sa maîtresse, la mystérieuse Amy Bellette. Le récit de *The Ghost Writer* développait déjà de façon ingénieuse l'idée d'un Zuckerman obsédé par la vie des autres et la déformant à sa guise dans une recreation fantasmagorique soumise aux lecteurs, alors qu'un très long chapitre décrivait Amy Bellette comme étant en réalité Anne Frank; une Anne Frank ayant survécu à la rafle d'Amsterdam, réfugiée aux États-Unis où elle se serait inscrite à l'université en études littéraires. Se rendant compte que son histoire ne conduisait nulle part, Zuckerman décidait arbitrairement que le potentiel romanesque n'en était pas moins imposant et décidait de garder intacte son intuition initiale et d'en faire un récit cohérent. Dans un des passages les plus drôles et les plus révélateurs de la façon dont fonctionne l'imagination de Zuckerman (mêlant faits et inventions afin d'arriver à ce qu'il appelle la « fiction »), on l'entend réfléchir au fait qu'Anne Frank, s'il parvenait à la séduire, serait une parfaite amoureuse à présenter à sa mère, après l'humiliation subie par sa famille lors de la publication de ses nouvelles provocatrices :

But I could not really think of her as Amy any longer. Instead I was continually drawn back into the fiction I had evolved about her and the Lonoffs while I lay in the dark study, transported by his praise and throbbing with resentment of my disapproving father – and, of course, overcome by what had passed between my idol and the marvelous young woman before he had manfully gone back to bed with his wife.

Throughout breakfast, my father, my mother, the judge and Mrs. Wapter were never out of my thoughts. I'd gone the whole night without sleep, and now I couldn't think straight about them or myself, or about Amy, as she was called. I kept seeing myself coming back to New Jersey and saying to my family, "I met a marvelous young woman while I was up in New England. I love her and she loves me. We are going to be married." "Married? But so fast? Nathan, is she Jewish?" "Yes, she is." "But who is she?" "Anne Frank"¹²⁶.

La vieille femme appelée Amy Bellette croisée par Zuckerman à New York près d'un demi-siècle plus tard n'est plus la même personne. Elle se meurt d'un cancer du cerveau,

¹²⁶ Philip Roth, *The Ghost Writer*. Londres, Vintage Books, 2005 [1979], p. 157-158.

mais reste une figure obsédante pour le romancier. Zuckerman a besoin d'Amy pour clarifier certains détails en ce qui concerne l'immonde biographie de Lonoff envisagée par Kliman. Quand elle lui racontera finalement sa « vraie » histoire, Zuckerman s'empressera de la mettre sur papier avant de l'oublier et pourra enfin se débarrasser de l'image d'Anne Frank qui le hantait en présence d'Amy. Après cinquante ans de confusion quant à son identité, nous voilà fixés et Zuckerman, ému, conclut que cette version, la « véritable histoire » d'Amy, de sa fuite de la Norvège nazie et de la perte de ses proches, est encore plus « forte » que la sienne, et qu'il doit la transcrire afin d'empêcher sa récupération par quelqu'un comme Kliman : « By three A.M. I had filled fifteen pages of hotel stationnery, front and back, with all I could manage to recall of Amy's ordeal, wondering, as I wrote, which of these stories she had told to Kliman and how, full of his own intentions, he would transform them, garble them, distort them, misinterpret and misunderstand them, wondering what could be done to deliver her from him [...] »¹²⁷. L'accusation est forte, et on se demande jusqu'à quel point le procès fait à Kliman ne relève pas également d'une forme détournée d'autocritique. Lors de cette longue conversation où l'un et l'autre auront des trous de mémoire, Amy lui parle de sa relation amoureuse avec Lonoff, éclaircissant des détails que Zuckerman avait inventés lors de son premier passage chez le grand écrivain. Ces révélations lui permettent de revenir sur ces vieilles histoires l'ayant tant marqué à l'époque, alors qu'il s'était lui-même fait prendre à « transformer », à « déformer » à « distordre », « mal interpréter », et à « mal comprendre » l'ensemble des événements se déroulant autour de lui.

Ainsi, le retour de Zuckerman se fait-il dans des circonstances similaires à celles de sa naissance à l'écriture, par une interprétation inversée des motifs et des ambitions animant l'artiste. En Richard Kliman, il fera même connaissance avec un homme lui ressemblant énormément lorsqu'il était plus jeune : arrogant, sûr de lui, plein de confiance, fonceur, intelligent. Kliman, il en est conscient, ne désire que son approbation, celle du maître, que lui-même avait quémandée à Lonoff en 1956, alors qu'il s'était présenté à sa porte, une lettre d'invitation polie à la main. Zuckerman n'a aucune difficulté à se reconnaître en Kliman : « It was, unexpectedly, a passing rendition of me at about that age, as though Kliman was

¹²⁷ Philip Rpth, *Exit Ghost. Op. cit.*, p. 194.

mimicking (or, as now seemed more to the point, deliberately mocking) my mode of forcing ahead when *I* started out. There it was : the tactless severity of vital male youth, not a single doubt about his coherence, blind with self-confidence and the virtue of knowing what matters most¹²⁸. » Mais si Zuckerman lui envie sa jeunesse, il n'en méprise pas moins Kliman, qui représente ce qu'il déteste chez les *littérateurs*, ces charognards de la littérature ne cherchant que le scandale en déterrants la « vérité » dans la tombe des écrivains morts.

Romancier versatile ayant assumé différentes postures au cours de sa carrière, plus contradictoires les unes que les autres, il balance maintenant entre la résignation et l'espoir un peu pathétique de pouvoir recommencer à zéro. *Exit Ghost* se présente comme le cri de détresse d'un vieil homme incapable d'accepter la défaite de sa mémoire, de son corps, et même de sa vocation. Le constat abrupt traverse le récit de part en part : même si Zuckerman ressent l'envie soudaine et souveraine de revivre, c'est peine perdue. Non seulement ses amis meurent autour de lui, alors que le cancer semble ronger l'humanité entière, mais l'activité à laquelle il a dédié son temps n'a servi qu'à créer des refuges temporaires, instables, sortes de paradis artificiels qui ne nous ont protégés contre rien. Happé par le tourbillon du monde le rappelant à lui une dernière fois, Zuckerman comprend que sa pire erreur fut de s'en extraire consciemment, par peur de s'y perdre.

En s'isolant loin du monde et en refusant de prendre une part active à la vie publique pour écrire, croyant ainsi travailler pour le bien commun, Zuckerman a simplement eu peur d'être « présent ». C'est du moins ce qu'il avance dans un des dialogues théâtraux composant une bonne partie du livre (dans lesquels un « He » et un « She » génériques représentent respectivement Zuckerman et Jamie Logan) et où il se permet, encore une fois, d'extrapoler sur ses fantasmes à propos des gens réels. Jamie, prévoyant s'isoler pendant un an pour écrire loin des problèmes sociopolitiques liés à la réélection de George W. Bush, croit foncièrement que la crainte d'être présent motive une décision aussi extrême : « SHE : [...] The pain of being present in the present moment. Yes, that could be said to describe very neatly the

¹²⁸ *Ibid.*, p. 48.

extreme thing I'm doing. But for you it wasn't merely the present moment. It was being present at all. It was being present in the presence of *anything*¹²⁹. »

Zuckerman impose ici un double effet de distanciation, puisqu'il met non seulement des mots dans la bouche de Jamie, mais fait d'elle une analyste se prononçant sur la posture de cet écrivain, mélange d'idole, de mentor (Zuckerman joue maintenant le rôle de Lonoff), et de séducteur charismatique mais impuissant. Dans ces dialogues rêvés, Zuckerman se fait tour à tour l'anjôleur et le raté, se place sous divers éclairages, alternant entre le comique et le pathétique, et invente la personnalité de Jamie Logan, en permettant à cette dernière, créature fantasmagique, brillante et aguichante, d'avoir une opinion sur lui, parfois favorable, parfois moins. Il raconte se livrer à l'exercice dans sa chambre d'hôtel après la visite de Jamie, créant de petites saynètes pour garder un souvenir plus précis d'elle.

Rappelé à la vie par le désir concret d'une femme jeune et attirante, Zuckerman, sur le seuil de la mort, se résigne encore une fois à vivre ses fantasmes à travers l'écriture. Déformant à souhait la réalité, il va jusqu'à inventer une aventure adultère entre Jamie et Richard Kliman, ce qui lui permet d'intégrer le thème de la jalousie et de la tromperie dans le récit qu'il compose sous nos yeux :

Kliman would persist and perhaps make himself of literary importance for a few months by writing the superfluous exposé revealing Lonoff's alleged wrongdoing as the key to everything. He might even steal Jamie away from Billy, if she was sufficiently troubled or deluded or bored to seek her escape in his obnoxious swagger. And along the way, like Amy, like Lonoff, like Plimpton, like everyone in the cemetery who had braved the feat and the task, I would die too, though not before I sat down at the desk by the window, looking out through the gray light of a November morning, across a snow-dusted road unto the silent, wind-flurried waters of the swamp, already icing up at the edge of the foundering stalks of the skeletal bed of plumeless reeds, and, from that safe haven, with all of them in New York having vanished from sight – and before my ebbing memory receded completely – wrote the final scene of *He and She*¹³⁰.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 280.

Comme Bill Gray avant lui, Zuckerman entre dans une période où le choix péremptoire de se retirer du monde et de la société semble subitement injustifiable. D'un seul coup, aidé par un événement inattendu, une intrusion de l'extérieur venant bouleverser ses plans, il reprend goût à la vie mais s'aperçoit vite qu'il a perdu trop de temps, concentré sur sa vocation littéraire, complètement déconnecté de la réalité, à composer les œuvres qui survivraient à leur époque. Toutefois, *Exit Ghost*, contrairement *Mao II*, se clôt sur la maison retrouvée, isolée du monde, après un retour à la civilisation ayant mal tourné. La trame se déroule sur une courte semaine, perçue d'abord par Zuckerman comme un ressourcement providentiel, et plus tard comme une grave erreur lui ayant coûté ce qui lui reste de dignité (celle d'accepter d'être une vieille bête sauvage se cachant pour mourir en paix). Déçu de lui-même, surtout d'avoir été une fois de plus leurré par l'appel de la chair, Zuckerman repart pour les Berkshires en n'ayant rien accompli, à part s'humilier une énième fois. La seule leçon tirée de l'expérience est celle de la résignation : il croyait avoir atteint une certaine sagesse, en renonçant aux folies du monde, mais il reste au fond le même homme qu'auparavant, toujours aussi indiscret, voyeur, envieux.

C'est donc amoindri et repentant (des sentiments aussitôt convertis sur la page en modestie intellectuelle et en abnégation) que Zuckerman revient dans sa tanière à la fin du roman : il n'y a décidément pas d'autre état possible pour l'écrivain que la solitude imposée permettant la concentration, la paix d'esprit et le détachement. Tenté par un retour à la citoyenneté dans ce qu'elle implique de prises de positions tranchées et de négociations difficiles entre voisins et autres connaissances, le romancier ayant dédié sa vie aux phrases, aux virgules et aux métaphores, reprend la place qui lui revient.

Zuckerman en variations sur l'écrivain fantôme représente la forme la plus poussée du sérieux artistique : partisan d'un dévouement entier à l'œuvre accompagné d'une négation de l'image et du discours autoritaire pouvant y être attaché par la voie biographique, il laisse ses livres parler d'eux-mêmes et ne se laisse pas tenter par l'appât du gain. Il ne souhaite pas être corrompu par les intérêts du marché ni ceux de l'institution, et joint la parole aux actes, la réalité aux idéaux, en adoptant l'attitude d'un homme traqué : désormais il se cachera des caméras, des journalistes, des professeurs et des lecteurs. Ses mots écrits seront l'unique

héritage légué au monde, des mots non distordus par l'image qu'il aurait pu projeter sur eux en apparaissant publiquement et en essayant d'en contrôler la réception.

Bien sûr, *ne pas apparaître* est aussi une forme de contrôle, et un écrivain fantôme comme Bill Gray constate l'importance qu'a finie par prendre son absence dans la réception de son œuvre. Non seulement le public est-il attiré par son invisibilité, mais l'attente de son prochain livre augmente la mythification autour du personnage. Paradoxalement, la parution détruirait le mythe et, afin d'échapper à cette double contrainte, il choisit de sortir de son isolement pour se mettre en danger en revivant la posture de l'écrivain engagé. Mais qu'en est-il de Nathan Zuckerman, ce fantôme pas complètement invisible ayant toujours eu de la difficulté à ne pas se mêler des affaires des autres¹³¹? Lui qui a connu de près le scandale médiatique et la célébrité internationale, qui s'est marié quatre fois, ne s'est certainement pas exilé dans les bois pour les mêmes raisons que Bill Gray.

Dans la trilogie américaine, Zuckerman se faisait avare de détails. Que ce soit dans *American Pastoral* ou dans *The Human Stain*, on apprend peu de choses, à part sur son cancer de la prostate et sa récente impuissance. Après certaines explications de nature intimiste, d'une sobriété exemplaire, il met le lecteur devant le fait accompli : le voilà retiré dans une maison des Berkshires, heureux de cette existence frugale et dédié à son œuvre. Ainsi, il tournera dès lors son regard vers les autres au lieu de parler de lui-même. C'est paradoxalement retiré au fin fond de la campagne, seul, sans télé et sans journaux, qu'il peut désormais se concentrer sur l'Amérique, celle des conflits et des affrontements, comme l'explique Greil Marcus :

Once the country was a finished story for Zuckerman; full of himself as a young writer, eager to make his mark, to scar the land, he was happy to close the book on the U.S.A. In Roth's first Zuckerman novel, *The Ghost Writer*, published in 1979, where in the books 1956 Zuckerman appears as a twenty-three-year-old, one can hear him dismiss the New England he will inhabit four decades later as "the *goyish* wilderness of birds and trees where America began and long ago had ended." To this Zuckerman, America was never interesting [...].

¹³¹ À l'encontre de Bill Gray ou de Thomas Pynchon, Zuckerman vit retiré des médias mais ne dissimule pas totalement son identité : au village, les gens savent qui il est et respectent son anonymat.

He couldn't see past himself; he wasn't ready for the country. Now, as he recedes into his own smallness, the country looms up like the moon, whole and bright. All of its promises, made to each American in turn, his or hers to betray or fulfill, the country's to break or keep, are brought to bear, and it takes all Zuckerman has to bear to listen to the stories the country tells¹³².

Isolé, le romancier peut enfin découvrir la vraie nature de l'écriture et de son rapport à la nation, à l'histoire. Dans *American Pastoral*, il ne parle pratiquement pas de sa réclusion, sauf en termes très vagues. Or, on apprend finalement dans *Exit Ghost* que cette décision fut en réalité motivée, au départ, par la peur d'être assassiné par un fou furieux. Qu'elle soit devenue dans les années suivantes une « philosophie » influençant l'écriture ne fait aucun doute, mais Zuckerman se fait ici candide et raconte les circonstances précises l'ayant mené à se sauver de la ville, durant les années quatre-vingt-dix. Comme T.S. Garp, comme Peter Aaron, ces écrivains connaissant enfin la célébrité, il reçoit du courrier haineux, mais ne s'en formalise pas, habitué à la controverse. Dans son cas, les missives sont bien sûr mâtinées d'antisémitisme, et les insultes côtoient les menaces de mort, il décide donc d'en aviser le FBI. De plus en plus effrayé, Zuckerman s'achète une arme et s'isole dans une maison de campagne qu'il vient d'acquérir. À partir de ce moment, Zuckerman se convainc que son isolement servira son travail d'écrivain. En marge de la société, attendant que les menaces cessent, il se libère de la peur d'être incompris, et de son propre poids de figure médiatique :

When the death threats eventually stopped coming by mail I didn't forsake the cabin. By then it had turned into a home, and there I lived those eleven years writing books, staying fit, getting cancer, taking the radical cure, and, off by myself, without my quite knowing it or my keeping track, advancing in age by the day. The habit of solitude, of solitude without anguish, had taken hold of me, and with it the pleasures of being unanswerable and being free – paradoxically, free above all of oneself. For days on end of only work, I would feel sweetened by luxurious contentment. [...] I stayed away because over the years I conquered a way of life that I (and not just I) would have thought impossible, and there's pride taken in that. I may have left New York because I was fearful, but by paring and paring away, I found my solitude a species of freedom that was to my liking most of the time.

¹³² Greil Marcus, *The Shape of Things to Come*. New York, Picador, 2007, p. 45-46.

I shed the tyranny of my intensity – or perhaps, by living apart for over a decade, merely reveled in its sternest mode¹³³.

Cependant, avant d'acquérir cette tranquillité d'esprit proche de celle d'un Thoreau s'isolant dans les bois pour écrire *Walden*, Zuckerman a fui dans l'angoisse. Lors des conversations fantasmées avec Jamie Logan, il explique que sa posture d'écrivain fantôme n'est pas sans lien avec celle de Salman Rushdie, toutes proportions gardées. Le romancier indien condamné à mort par l'autorité des mollahs en 1989 devient une sorte de symbole auquel il peut se référer afin d'expliquer son isolement paraissant radical à Jamie. Mais cette dernière, qui veut aussi s'isoler pour écrire durant un an, n'agit-elle pas un peu pour des raisons similaires, bien que plus « générales », ou plus « politiques »? Zuckerman lui rappelle que la violence (pire : la rage) est partout, et que l'artiste représente une cible de choix : « Even civilized people have been known to throw a book they hate across the room. For those less restrained, it's only a small step to loading the pistol. Or they may genuinely loathe what you are, as they perceive what you are – as we know from the motives of the Twin Towers terrorists. Rage is plentiful out there¹³⁴. »

Jamie, en effet, est effrayée par l'état du monde et plus particulièrement celui de son pays, dirigé par des incompetents, voire des criminels cherchant à faire régner un climat de peur afin de répandre une idéologie dépassée, conservatrice et dangereuse. Jamie craint que New York soit attaqué encore une fois, après la réélection d'un président républicain jetant de l'huile sur le feu avec sa rhétorique manichéenne. Prise d'une envie soudaine et irrépressible de déguerpir, loin du danger terroriste et des discours patriotiques de Bush et consorts, Jamie espère que son départ de la ville lui redonnera l'inspiration et l'envie d'écrire. Pour l'instant, il n'y a que de la colère en elle, une colère politiquement motivée l'empêchant de se concentrer sur sa fiction sérieuse, qui doit être au-dessus de ce genre de contingences.

Le paradoxe de l'isolement de l'écrivain apparaît clairement dans cette affirmation de Jamie, au diapason de son époque mais la fuyant en même temps, retirée dans ses marges, là où elle ne parlera pratiquement plus à personne, et se sentira en sécurité. C'est ce qui est

¹³³ Philip Roth, *Exit Ghost*. *Op. cit.*, p. 58-59.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 125.

arrivé à Nathan Zuckerman, passé du rôle de romancier mondain et engagé à celui d'ermite à peine au courant que des avions se sont écrasés contre les tours du World Trade Center. Les romans (les biographies?) composés durant cette décennie dans les Berkshires sont marqués par une certaine Amérique, mais ce n'est pas celle de Jamie Logan ni de Richard Kliman. Là-bas, dans la tranquillité de sa maison au milieu de nulle part, il a graduellement perdu le fil des événements, en même temps que l'intérêt. Invité par le couple à écouter avec eux la soirée électorale de 2004, Zuckerman explique pourquoi il ne se mêle plus de politique :

I'd hardly held myself aloof from the antagonisms of partisan politics, but now, having lived enthralled by America for nearly three-quarters of a century, I had decided no longer to be overtaken every four years by the emotions of a child – the emotions of a child and the pain of an adult. At least not so long as I holed up in my cabin, where I could manage to remain in America without America's ever being absorbed in me. [...] Otherwise, I told myself, you'll become the exemplary letter-to-the-editor madman, the village grouch, manifesting the syndrome in all its seething ridiculousness : ranting and raving while you read the paper, and at night, on the phone with friends, roaring indignantly about the pernicious profitability for which a wounded nation's authentic patriotism was about to be exploited by an imbecilic king, and in a republic, a king in a free country with all the slogans of freedom with which American children are raised¹³⁵.

La pire chose pouvant arriver au romancier authentique, celui qui a passé sa vie à être obsédé par l'Amérique, serait donc de se transformer en vieil homme aigri se plaignant sans arrêt, une attitude purement négative (colérique comme celle de Jamie) qui se traduirait par des livres devenant de simples thèses. Le retrait dans les bois a donc été une planche de salut pour Zuckerman : il a pu continuer à analyser l'Amérique comme symbole sans laisser la réalité de cette dernière l'affecter au quotidien. Pour lui qui a maintenant soixante-et-onze ans et a traversé les années de la guerre froide, à travers Nixon et la guerre du Vietnam, la réélection de Bush est un autre « moment » américain appelé à passer, un traumatisme mineur au milieu d'une série de traumatismes historiques sur lesquels s'appuient les fictions imaginaires et identitaires à la fois triomphales et cauchemardesques de la nation.

L'attitude de Zuckerman face à Jamie Logan apparaît donc paternaliste, certes, mais pleine de bonne volonté et de respect pour une jeune artiste en qui il se reconnaît. Le

¹³⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

romancier, comme l'a toujours su Zuckerman, s'interroge sur la morale mais n'est pas moralisateur : il ne donne pas de leçons mais *intègre* les leçons de l'histoire pour les faire entrer en dialogue avec la fiction.

Mais Jamie n'est pas la seule chez qui Zuckerman se reconnaît. Le biographe lui rappelle sans cesse à quel point « fiction » et « imagination » sont des notions brouillées, instables, sur lesquelles l'écrivain se construit une réputation en prétendant que le rapport à la vérité n'est pas important dans un roman. Le discours de Zuckerman, dans les passages où il dénonce l'approche de Kliman de l'œuvre de Lonoff, se rapproche de celui de T.S. Garp et de son créateur, John Irving : frôlant le mépris pour ces lecteurs naïfs incapables de passer outre à l'aspect biographique d'une œuvre, il martèle ses arguments les plus élémentaires. D'une irascibilité et d'une véhémence draconienne, Zuckerman se souvient de ses jeunes années fougueuses et s'attaque simultanément à Kliman en ridiculisant ses efforts de réhabiliter Lonoff en lui consacrant une biographie. Zuckerman a construit sa carrière entière sur l'idée provocatrice voulant que le romancier ne puisse être imputable de s'inspirer de la réalité l'entourant, puisqu'il la transforme en la transposant en fiction. À partir du moment où le récit, aussi « vrai » soit-il, est fixé dans le livre, l'erreur (grossière) consiste à chercher à le comprendre comme une représentation fidèle du réel, de « ce qui est arrivé ». Les projets respectifs de Kliman et de Zuckerman sont incompatibles, alors que les « détails croustillants » et les « secrets enfouis » recherchés par le biographe ne sont que des vétilles comparées à l'attention portée au « sens » et à la « morale » caractérisant le travail du romancier.

Bien sûr, il faut prendre le discours de Zuckerman avec un grain de sel, et même si la distance opérée par Philip Roth avec son narrateur est subtile, rien n'est aussi simple. Roth lui-même a toujours eu un rapport complexe avec la biographie et la fiction, les deux interagissant dans son œuvre afin de créer un réel questionnement qui ne résout rien, mais illustre les effets pervers que peut produire la fiction. Zuckerman a permis à Roth de problématiser ce questionnement. Il n'est certes pas le seul à avoir tenté l'expérience, mais contrairement à John Irving, qui a de son côté écrit des romans à facture réaliste après *The World According to Garp*, ce problème est devenu une véritable lutte sans merci transposée au cœur de sa fiction.

Chez Irving, le besoin d'insister et de convaincre le lecteur, de mettre les choses au clair est perceptible : attention, parler de lutte dans mes romans et être un lutteur dans la vraie vie ne transforme pas les œuvres en autobiographies déguisées. Plusieurs années après la publication de *The World According to Garp*, il revenait sur le sujet dans un livre autobiographique intitulé *Trying to Save Piggy Sneed*, lequel s'ouvrait sur un rappel à l'ordre au lecteur, afin que le contrat de lecture soit bien clair d'emblée : « This is a memoir, but please understand that (to any writer with a good imagination) all memoirs are false. A fiction writer's memory is an especially imperfect provider of detail; we can always imagine a better detail than the one we can remember. The correct detail is rarely, exactly, what happened; the most truthful detail is what *could* have happened, or what *should* have¹³⁶. » Irving, ici, affirme encore qu'il ne faut pas *confondre*, dans un passage condescendant envers son lectorat.

D'une certaine manière, l'œuvre entière de Philip Roth reprend sous le couvert de la fiction l'affirmation d'Irving. Dès l'arrivée en scène de Nathan Zuckerman dans les pages de *The Ghost Writer* on comprend, d'une part, que les chevauchements biographiques sont nombreux, significatifs, et, d'autre part, que l'imagination du romancier est *exposée* (pour ne pas dire *dénoncée*) par Roth en tant que machine presque perverse à déformer le réel. En accompagnant Zuckerman dans ses aventures suivantes, on se rend compte que rien n'arrête le romancier, alors que la notion de « fiction » devient l'équivalent d'un discours supérieur ne se situant pas sur le même plan que les autres.

Comme les critiques l'ont abondamment souligné, dans les romans dont Zuckerman est le héros, Roth se « venge » des critiques, des imbéciles, des ignares, des bigots lui ayant fait la vie dure, mais il ne faudrait pas oublier la part importante d'autocritique qui les anime. Dans *The Ghost Writer*, quand Zuckerman montre la lettre reçue du juge Leopold Wapter (mandaté par son père pour remettre son fils romancier à sa place) le lecteur est divisé entre les arguments du jeune artiste en formation, clamant la liberté d'expression, la souveraineté de l'imagination, et ceux du vieux juge. Un passage comme celui-là nous oblige,

¹³⁶ John Irving, *Trying to Save Piggy Sneed*, New York, Random House, 1996, p. 5.

contrairement aux phrases d'Irving, à interroger le rôle et les devoirs de la littérature, en remettant en question l'impunité de l'artiste et l'exploitation faite par lui de la vie des gens. Soudainement happé par les conséquences bien réelles de ses écrits et par les responsabilités incombant à l'artiste, Nathan Zuckerman réalise qu'il devra combattre l'opinion d'autrui s'il veut imposer la sienne, alors que Philip Roth active l'ambiguïté dérangeante entre le réel et la fiction, perçue moins comme problème à régler qu'une source à laquelle il faut puiser.

Source presque inépuisable, Roth n'a cessé de s'y abreuver, allant même jusqu'à utiliser son propre nom dans certains romans, ainsi que le nom d'autres personnes réelles comme ses ex-femmes et ses collègues écrivains. Zuckerman, de son côté, a continué à explorer la psyché d'autrui en répétant à quel point chacune de ses intuitions à propos des autres est erronée, ce qui ne l'empêche pas d'en faire une matière romanesque. Leitmotiv de sa carrière de romancier jouant sur le vrai et le faux et obnubilé par la vie d'autrui, ce « I was wrong » lancé pour la première fois à propos d'Amy Bellette, en 1980, le suivra jusqu'à sa dernière apparition, quelques décennies plus tard, dans *Exit Ghost*. Plongé dans une discussion animée avec Amy mourant d'un cancer, accaparé par une haine profonde envers Richard Kliman, Zuckerman ne s'écoute plus et pense à haute voix, offrant une fois de plus un exemple éloquent de la confusion régnant autour de son statut d'écrivain de fiction. Le passage est d'autant plus intéressant qu'il montre à la fois la maîtrise dont fait preuve l'auteur, Philip Roth, tirant les ficelles de l'action et son plaisir à regarder son « alter ego » en pleine contradiction. Accusé du pire par une femme qu'il respecte pourtant, le romancier reste interloqué et change aussitôt de sujet.

Her light, pleasant laugh belied what she was about to say. "Oh, I'm no longer the girl you were mooning over that night in 1956. The next morning, when all the hoopla took place – do you remember the high, hysterical hoopla of Hope pretending to run away from home to leave him to me? That's the morning you told me – do you recall? – that I bore 'some resemblance to Anne Frank.'"

"I recall that."

"I've had brain surgery, Nathan. You won't be dining with an ingénue."

"I'm not as I was either. Though you sound no less beguiling. I never learned where that accent originated. I never found out where you were from. It must have

been Oslo. Where you knew worse was as a Jewish child under the Nazis in Oslo. That must have been why you and he went there to live."

"You sound like the biographer now¹³⁷."

Pour Zuckerman, en définitive, tout se passe comme si seul le romancier, le maître des mots, avait droit à l'intimité. Seul le romancier, maître absolu de l'intuition narrative, a le droit de conserver ce qu'il a dérobé à son entourage durant sa carrière, c'est-à-dire sa *vie privée*. Cette dernière non seulement n'est pas pertinente, affirme Zuckerman, mais elle est nuisible, parce qu'elle va se substituer aux mots écrits et au discours diffusé par les œuvres seules.

À travers cette représentation sociale de l'écrivain comme pur esprit qu'il aimerait propager, Zuckerman lance son plaidoyer le plus contradictoire, alors que nous lecteurs suivons ses péripéties personnelles depuis plus de trente ans et qu'elles font désormais partie, aussi fictives soient-elles, de l'ensemble du discours social sur le milieu littéraire américain. Au bout du compte, aucune « vie » racontée par lui n'aura été plus intéressante ou plus pertinente que la sienne. Il a beaucoup appris à son lecteur sur le métier de l'écrivain et la place de celui-ci dans l'économie de la société américaine. Son dernier tour de piste est éloquent sur ce point, et *Exit Ghost* se lit comme un chant du cygne, dernier plaidoyer paradoxal pour la supériorité de l'invention imaginaire sur la réalité triviale et morne. Craignant les vautours qui se repaîtront des détails saugrenus de son existence, autant de secrets puérils éclipsant la puissance souveraine de ses mots, Zuckerman a compris que la seule manière de convaincre ses lecteurs de l'absence totale de liens entre les écrits d'un grand romancier et son éventuelle incontinence (ou son passé incestueux), est de décrire le plus fidèlement possible, avec toute l'éloquence dont il se sait encore capable, la couleur humiliante de l'urine dégoulinant dans sa couche.

¹³⁷ Philip Roth, *Exit Ghost*, op. cit., p. 156.

5.19 LA BANLIEUE

Athena, la petite ville des Berkshires en marge de laquelle Nathan Zuckerman s'est retiré, ne pourrait pas être décrite comme une banlieue américaine. Ces enclaves familiales, refuges d'une classe moyenne nouvellement constituée et rêvant de propriété, ayant poussé après la Seconde Guerre mondiale pour rapidement envahir le territoire¹³⁸, sinon l'imaginaire national, ne sont pas automatiquement associées à la figure de l'écrivain américain, mais à en croire les romans, nombreux sont les artistes à s'y installer à partir des années cinquante.

L'Athena de Zuckerman n'est pas une banlieue, elle n'en a ni les caractéristiques géographiques, ni l'atmosphère typique. À plusieurs heures de route de New York et de Boston, Athena est plutôt une de ces « college towns », retirées et presque autarciques, où la bibliothèque universitaire jouxte le marché des fermiers, et où le décor pittoresque et l'ambiance conviviale rappellent les récits de la Nouvelle-Angleterre. Zuckerman s'y sent bien : quand il se rend en ville pour faire ses courses, on respecte son intimité et son désir de vivre dans un relatif anonymat. Les gens sont simples et il se sent protégé de l'agitation et de la prétention de la grande ville. L'idée de s'établir en banlieue ne lui a même pas traversé l'esprit, lui qui (comme son créateur Philip Roth) est né et a grandi à Newark, dans ce milieu particulier, entre-deux entre le centre de l'univers représenté par Manhattan et la campagne reculée où le monde sauvage reprend ses droits.

En ce sens, il appartient à cette catégorie d'écrivains refusant d'entrer dans le moule factice du citoyen modèle apporté par la prospérité économique, celui de la cellule familiale soudée autour d'un foyer stable. Privilégiant la solitude requise pour l'écriture, ces hommes ne sauraient se plier au pragmatisme puéril d'un déménagement en banlieue et refusent catégoriquement d'accorder ne serait-ce qu'une pensée furtive à la possibilité du rêve américain de la possession d'un « home », incluant la sécurité, la tranquillité d'esprit et

¹³⁸ Ceci dit, l'expansion des « suburbs » américains est beaucoup plus ancienne que l'image répandue de la banlieue abritant la famille nucléaire à l'époque de la guerre froide. Selon les historiens et les sociologues de la banlieue, le phénomène des excroissances suburbaines remonte à la fin du XIX^e siècle et a connu sa première phase importante dans les années vingt, avec le mouvement « Own Your Own Home », dirigé par le secrétaire d'état et futur président Herbert Hoover. Voir à ce sujet John Stilgoe, *Borderland; Origins of the American Suburb, 1820-1939*. New Haven, Yale University Press, 1990 [1983], 367 pages.

l'absence générale de soucis économiques et politiques. La banlieue, pour un écrivain comme Bill Gray par exemple, représente parfaitement la déchéance de l'Amérique, sa disparition dans le conformisme et l'uniformisation : il faut s'en tenir le plus loin possible afin de conserver son regard critique¹³⁹. Cela n'empêche en rien son créateur, Don DeLillo, d'en faire un de ses sujets de prédilection, disséqué avec ironie dans des romans comme *White Noise* (1985) et *Underworld* (1997).

Lieu par excellence du renfermement sur soi, de la dégradation des valeurs communautaires, et symbole ultime de la vacuité américaine pour bien des romanciers (qu'ils soient fictifs ou non) la banlieue est vue par la littérature américaine, selon Catherine Jurca, comme l'envers de ce qu'elle représente aux yeux d'une classe moyenne obnubilée par la propagande publicitaire :

Current scholarship and opinion polls discover both individual satisfaction and community ties in contemporary American suburbs. As John Stilgoe writes in the introduction to a splendid landscape history of the farthest "borderland" suburbs, for those who live in them or who aspire to, suburbs in general "represent the good life, the life of the dream, the dream of happiness in a single family house in an attractive, congenial community."

And yet, beginning with *Babbitt*, American novels typically point to the downfall of that dream. Twentieth-century novelists who have written about the suburb present their work as a critique of its culture, and this oppositional gesture [...] is predicated on their disavowal of the very real privileges that the suburb has offered those who live there. One effect of ubiquitous complaints about mass production, standardization, dullness, and conformity, which novelists have developed and refined in the context of a broad-based intellectual resistance to the

¹³⁹ Cette critique est loin d'être originale, on la retrouvait déjà en substance en 1921 dans la pensée des intellectuels de l'époque, comme Lewis Mumford, décrivant la vie suburbaine et le déclin de la civilisation qu'elle représente. Dans un article publié dans *The New Republic*, Mumford écrivait : « Suburbia – that vast and aimless drift of human beings, spreading in every directions about our cities, large and small – demonstrates the incapacity of our civilization to foster concrete ways and means for living well. Having failed to create a common life in our modern cities we have builded Suburbia, which is a common refuge from life, and the remedy is an aggravation of the disease! » [Lewis Mumford, « The Wilderness of Suburbia ». *The New Republic*, 7 septembre 1921. <<http://www.unz.org/Pub/NewRepublic-1921sep07-00044>> (page consultée le 26 juin 2013).

suburb, is to generate a twentieth-century model of white middle-classness based counterintuitively and, indeed, incredibly on the experience of victimization¹⁴⁰.

Cette « expérience de la victimisation » dont parle Jurca se double bien sûr d'un fort sentiment d'aliénation que les romanciers ont cherché à décrire. La banlieue est le paradis du simulacre et du conformisme, par le fait même elle est l'ennemie de l'artiste se définissant par son individualité forte. C'est pourtant l'endroit où plusieurs romanciers fictifs finissent, après avoir goûté à la célébrité. Aspirés dans le vacuum de la vie conjugale et familiale ou attirés par le mirage de la « normalité », ils partent de New York, laissant leurs petits appartements miteux derrière et déménageant leurs pénates dans cet endroit représentant à la fois le rêve du citoyen modèle et le « cauchemar climatisé » de l'artiste rebelle. Déchirés entre leur nature d'excentriques et leurs devoirs d'époux et de parents, ils se surprennent à rêver au calme et à la maison à deux étages, sise sur une rue tranquille, où le bruit des ambulances et des taxis ne les atteindra plus.

Ils en ont les moyens, sans aucun doute, et le rêve de la propriété devient soudainement accessible : leur carrière va bien, leurs livres se vendent, et un peu du calme promis par les agences immobilières ne ferait certes pas de tort à leur processus créateur. Symbole prégnant de cette croissance économique de l'après-guerre touchant l'ensemble des sections de la population américaine, même les artistes, cette vie de banlieue déjà décrite par Malcolm Cowley, dans son étude sur les habitudes de vie de l'écrivain, est une réalité quasi inévitable de la vie moderne aux États-Unis. Les romanciers fictifs n'y échapperont pas, anxieux de saisir l'essence de l'Amérique dans sa gloire promise autant que dans sa déchéance annoncée.

Malgré quelques réticences, souvent basées sur des clichés, nombre d'entre eux goûteront aux charmes factices des « suburbs » à un moment où à un autre. À preuve, même un urbain endurci comme Henry Bech se laissera convaincre par sa nouvelle flamme des bienfaits de la banlieue : incapable d'écrire une ligne depuis plusieurs années, le juif new-yorkais élevé dans l'Upper-East Side, connaissant Manhattan comme le fond de sa poche,

¹⁴⁰ Catherine Jurca, *White Diaspora; The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*. Op. cit., p. 6.

dont l'imagination transite exclusivement par le chaos de la ville, ira tâter de la vie de banlieusard et de propriétaire.

Dans la nouvelle « Bech Wed », publiée en 1981, l'écrivain et Beatrice Cook, nouvellement mariés, s'installent dans la grande maison de celle-ci, à Ossining, là où il devrait arriver à composer son roman tant attendu sans les distractions constantes que la vie à New York apporte. Dès les premières pages, Updike décrit la maison de banlieue comme un endroit paradoxalement angoissant *en raison* de sa tranquillité opposée au tourbillon incessant de la ville. Une tranquillité ne pouvant être que superficielle et, par extension, fausse : « The sound of traffic, though kept at a distance, nevertheless permeated Westchester County, its pitch more sinister, because concealed by greenery, than the frank uproar of Manhattan¹⁴¹ ». Avec le langage de l'artifice, du simulacre et de l'inquiétude (« sinister », « concealed »), Updike compare la réalité de la ville à l'artifice de la banlieue où son romancier aboutit contre son gré.

L'adaptation se fait difficilement, l'endroit semble inauthentique, voire vaguement menaçant, et Bech tentera de recréer l'atmosphère exiguë de son réduit new-yorkais à l'étage, en isolant une petite pièce froide non utilisée et en s'y enfermant pour écrire :

Now Bech was installed in the mansion like a hermit crab tossed in a birdhouse. The place was much too big; he couldn't get used to the staircases and the volumes of air they arrogantly commandeered, or the way the heat didn't pour knocking out of steam radiators from an infernal source concealed many stories below but instead seeped from thin pipes sneaking low around the baseboards [...]

Insulation was a constant topic of conversation with the neighbors, and that first winter Bech dragged his uprooted crab tail back and forth to the building-supply center along Route 9 and hauled home in Bea's sticky-gear Volare station wagon great rolls of pink insulation backed by silver paper; with a hardening right hand he stapled this cumbersome, airy material between the studs of an unused and unplastered third-floor room, intended for storage, and made himself, all lined in silver imprinted with the manufacturer's slogans, a kind of dream-image, a surreal distillation, of his cloistered, forsaken apartment high above the windswept corner

¹⁴¹ John Updike, « Bech Wed », *The Complete Henry Bech. Op. cit.*, p. 236.

of 99th and Riverside. Here, his shins baking in the intersecting rays of two electric heaters, he was supposed to write¹⁴².

L'image est claire : l'écrivain ne se sent pas à sa place dans cet univers d'apparences et de façades. Il préfère s'exiler dans un coin sombre et mal chauffé afin de prouver qu'il ne se laissera pas aller au confort factice de la vie de banlieusard. Malgré l'inconfort, Bech finira par se rendre compte que le matériel est le même ici ou là-bas : son monde est celui des grandes vérités humaines et des révélations troubles, et les intrigues de banlieue sont une source inépuisable à laquelle il puisera bientôt.

Souvent angoissante, toujours plus étrange et plus mystérieuse qu'il n'y paraît, la banlieue américaine est pour le moins inspirante. En réalité, et malgré le mépris et la condescendance qu'elle inspire aux premiers abords, elle représente cet espace négatif entre deux réalités que le romancier juge d'office comme positives, soit l'urbanité (pour son aspect chaotique, effervescent, *vrai* par opposition à l'hypocrisie) et la ruralité (pour son aspect rustique et propre à la réflexion, son authenticité). Dans cet espace négatif, l'artiste s'installe à reculons avec sa famille et se laisse conquérir au point d'en faire un sujet de réflexion privilégié pour ses ouvrages. Ainsi, dans *Expensive People*, Joyce Carol Oates met en scène une romancière choisissant de plein gré cette vie banlieusarde, en accord avec son mari. Pour le bien de la famille, la décision se prend facilement : ils s'éloigneront de la perfidie de la ville et goûteront aux joies anodines de la vie moderne. Ils posséderont un jardin, une voiture, de l'espace pour respirer, des voisins charmants, du temps pour vivre. Bien sûr, l'ironie véhiculée par le texte connote fortement cette liste d'avoirs, et le lecteur est vite confronté à une banlieue encore une fois plus angoissante que rassurante. Dans une des scènes les plus étranges du livre, où le sentiment d'inquiétante étrangeté vient subsumer la possibilité d'être simplement heureux dans ce nouvel environnement, la famille de Richard se promène dans les rues de leur quartier et aperçoit un certain Griggs, leur voisin dans la ville où ils habitaient précédemment. Le père de Richard est persuadé qu'il s'agit bien de lui, mais Nada refuse l'idée : comment pourrait-ce être Griggs ? Comment Griggs aurait-il pu déménager en même temps et se retrouver dans la même ville ? S'arrêtant pour lui parler, Elwood Everett parvient

¹⁴² *Ibid.*, p. 232-233.

à entamer une conversation banale, laissant planer le doute sur le fait qu'il s'agisse ou non d'une connaissance. Les deux hommes *font comme si de rien n'était* et le doute persiste :

The man who might have been Griggs was trying not to look at Nada, who was staring gloomily at him. A few awkward second passed. I stamped on the sidewalk, letting my weight fall on one foot, then the other. Nada put her arms around me and kissed my ear. "Poor little boy, freezing out here while that idiot in the car pretends not to recognize us. How stupid! And that bigger idiot pretends not to recognize him."

"We'll have to get together sometime," Father said.

"That's an excellent idea," the man said. He smiled shakily at Father, as if Father represented something terrifying he did not want to concede. Or perhaps he could not believe that Father really stood there, Elwood Everett himself. I thought it was strange that they did not introduce themselves and shake hands, the way adults always do, as if they'd at last met the one person in the world they had been aching to meet. Father and this man did not behave in the usual way and being so rude made them uneasy. Father chattered nervously about the good healthy air, about the state of the economy, about skiing conditions somewhere, until Nada told me to go get him¹⁴³.

La narration ne permet pas au lecteur de trancher et de déterminer l'identité réelle de cet homme, tout en distillant un discours extrêmement critique sur la banlieue comme espace où non seulement les gens sont interchangeables, mais où les apparences sont trompeuses, voire inquiétantes : sous l'amabilité d'une conversation de coin de rue et l'échange anodin de clichés sur la météo se trouvera toujours une anxiété profonde, mal dissimulée, cherchant à s'exprimer, soit par la violence, soit par la folie. À plusieurs reprises dans le roman, Richard décrira des événements graves comme des accidents de voiture et des tirs de mitraillettes entendus dans le voisinage, sans que le lecteur puisse savoir s'ils se produisent réellement où s'ils ne sont que des *reproductions* publicitaires ou cinématographiques.

La banlieue comme motif, dans le roman d'Oates, fonctionne sur deux registres contradictoires et ambivalents : elle est, d'une part, l'endroit où Nada choisit de s'installer parce qu'elle croit sincèrement (du moins en donne-t-elle l'impression) qu'il s'agit de l'environnement idéal pour élever son enfant et créer ce « home » sécuritaire tant vanté par la

¹⁴³ Joyce Carol Oates, *Expensive People*. *Op. cit.*, p. 21-22.

publicité; mais, d'autre part, elle est le lieu où les angoisses postmodernes se rencontrent, le point précis où la réalité américaine contemporaine échappe à l'entendement et où on en remet sans cesse en question l'authenticité; l'endroit à la fois onirique et cauchemardesque où l'auteure Oates peut mettre en scène son histoire de faux-semblants et d'erreurs sur la personne.

Pour l'écrivain décidant de s'installer en banlieue existe donc un phénomène d'attraction et de répulsion inévitable. Au cœur de Fernwood, Nada la romancière se sent attirée d'une manière un peu perverse par ces gens qu'elle côtoie maintenant et cherche à percer le mystère de leur superficialité. Obnubilée par la posture d'artiste et de vedette que les gens lui imposent, elle se laisse prendre au jeu des apparences et devient une dame bien en vue, s'amusant à jouer son rôle de bourgeoise et d'hôtesse de salon. Si à New York elle est une écrivaine d'avant-garde dont la réputation va grandissante, ici elle devient d'emblée une *célébrité*, par le simple fait d'avoir publié un livre. Nada croit garder le contrôle sur l'image qu'elle projette, mais la banlieue la contrôle déjà, influençant son rapport au monde et à la notoriété. Richard explique ainsi l'étrange dynamique s'établissant entre sa mère et « ces gens », à la fois sympathiques et envahissants :

Because Fernwood does control everything, like it or not.

If these people ever mentioned her writing she would raise one lovely shoulder and smile and change the subject at once. She wanted nothing so much as to grovel and annihilate herself before these people, the only people in the world she admired because they were the only people she couldn't imitate. She could never compete with them, never. [...]

Nada must have been a mystery to them; they were interested in her for her "mind," though she never demonstrated much intelligence in their presence. She refused to discuss her writing, not understanding that Fernwood was a hundred years beyond the bourgeoisie that scorned the intellectual: today's Fernwood wanted to hug intellectuals and "artistes" to its matronly bosom until some of their mysterious dark charm smeared off¹⁴⁴.

Bien sûr, *Expensive People* reste un cas limite, et l'univers déployé par Oates une tentative d'illustrer une certaine forme de dérive chère aux romanciers s'attardant à l'envers

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 46-47.

du rêve américain. Dans le roman, la banlieue symbolise l'aliénation caractéristique de la vie postmoderne, où les interactions entre les humains sont faussées par la paranoïa et où les simulacres abondent. On le sait depuis le *Peyton Place* de Grace Metalious : rien de plus insidieux et de plus hypocrite que la mentalité de ces petites villes satellitaires, où l'on fait semblant de se connaître et de s'apprécier, alors que les secrets inavouables abondent. Les écrivains qui s'y installent cherchent à dénoncer cette ambiance, en essayant par la même occasion de se fondre dans leur nouvelle communauté sans faire trop de vagues. C'est d'ailleurs au roman de Grace Metalious qu'Henry Bech fait référence quand il parle du statut particulier des écrivains en banlieue (« [...] in the suburbs, at least since *Peyton Place*, all authors are *sui generis* notorious¹⁴⁵ »), une boutade faisant écho à la place inédite occupée par Nada dans sa communauté, celle d'une figure respectée à cause de son statut de personnalité publique. Les livres eux-mêmes ont peu d'importance, seul compte de fait d'être *connu*.

Cependant, lorsqu'elle ne se transforme pas en ce cauchemar climatisé prédit par Henry Miller dans les années trente, la banlieue peut être vue comme un véritable refuge où élever ses enfants dans une sécurité relative, loin de la violence et de la folie urbaine. C'est le cas notamment dans *The World According to Garp*, où le romancier T.S. Garp incarne le banlieusard convaincu des bienfaits de l'isolement : en tant que citoyen de ce pays à la dérive, conscient de la part d'ombre de l'humanité (n'en a-t-il pas fait son gagne-pain?), la banlieue est l'ultime endroit où l'on se retrouve « à l'abri ». Marié très jeune et père de deux jeunes garçons, obsédé par la sécurité de sa famille qu'il croit compromise, Garp voit dans la banlieue un endroit où il pourra écrire en paix, mais aussi contrôler l'intrusion de ce qu'il appelle l'« Under Toad », (un jeu de mots basé sur la mauvaise prononciation de son fils Walt du mot « undertow »), et qu'il définit comme cette violence faisant des ravages partout en Occident. Persuadé de vivre à une époque malade, dans un moment historique de perdition des valeurs traditionnelles remplacées par des radicalismes de toutes sortes, Garp espère que l'enclave tranquille de la banlieue constituera un rempart efficace afin de sauvegarder ses enfants.

¹⁴⁵ John Updike, « Bech Wed », *The Complete Henry Bech. Op. cit.*, p. 235.

Évidemment, l'univers de la fiction lui donnera tort, à travers l'inclusion en abyme d'une nouvelle complète dans le roman racontant l'histoire d'un père cherchant à inciter les gens à ne pas rouler trop vite dans son quartier. « Vigilance » (d'abord parue sous le nom de John Irving dans le magazine *Ploughshares* en automne 1977), est le texte d'un homme croyant pouvoir échapper à la violence en s'éloignant de la grande ville, mais constatant que c'est impossible. Le narrateur anonyme explique qu'il court cinq kilomètres quotidiennement afin de garder la forme et rattraper les chauffards pour leur faire comprendre que les rues sont pleines d'enfants. Après une altercation qui dégénère, le narrateur décide de faire attention désormais pour ne pas devenir lui-même le problème. En mettant des imbéciles en colère, il joue avec le feu : « Since that time, I have tried to provoke the offending drivers less [...] I could only think that I had driven a workingman off his rocker, and that *during* his outburst, if O. Fecteau had killed a child, whose fault would it have been? Partly mine, I think¹⁴⁶. » L'ironie du sort voudra que quelques chapitres plus loin, Garp soit au volant lors d'un accident d'une violence inouïe, fauchant la vie d'un de ses fils et éborgnant l'autre, dans l'entrée de garage de sa propre résidence privée, au cœur d'un quartier bien tranquille.

Ainsi, loin de l'onirisme postmoderne d'*Expensive People*, où rien ne ressemble à ce qu'on l'on croyait, John Irving décrit la banlieue de façon très réaliste, sans complaisance, mais elle acquiert également une double fonction dans le texte. Refuge entouré d'une palissade *faisant défaut*, elle ne parvient pas à protéger l'intégrité de la famille et le romancier, même s'il voulait y croire, avait prévu le coup : son métier consiste à imaginer le pire. En s'installant ici et en prévoyant le mieux possible les assauts de la vie, concentré en même temps sur son œuvre de fiction, il a vite cerné les possibilités narratives de l'intrusion de la tragédie à l'intérieur d'un tel environnement. « Vigilance » reflète donc l'ensemble du roman (et les limites du créateur en tant que maître absolu de sa fiction), en exprimant le rôle paradoxal de la banlieue telle que vue par le romancier au travail, aux prises avec son imagination. Garp ne peut s'empêcher de conclure son texte sur l'éventualité d'un drame et l'impossibilité de contrôler la réalité alors que l'écrivain en lui explore, à son corps

¹⁴⁶ John Irving, *The World According to Garp*. *Op. cit.*, p. 332.

défendant, la violence surgissant n'importe où, au cœur même du cocon domestique protégé par l'enclave de la banlieue.

Effectivement, la violence américaine n'épargne personne et le romancier cherchant les zones grises et les failles du système afin d'alimenter son imagination s'en aperçoit rapidement : s'il a accepté de s'installer ici, c'est surtout pour mener une enquête sociologique sur ses concitoyens. Quand les valeurs sociales superficielles et le matérialisme consumériste commenceront à prendre le dessus sur son âme de contestataire, il fera une fugue, comme Nada Romanov, partira vers New York en abandonnant sa famille. Repentante, elle revient après quelques semaines et reprend son rôle de mère et d'épouse, en continuant de s'intéresser à l'aspect négatif de cette banlieue renfermée où l'on étouffe les scandales et où la violence extrême est sur le point de faire exploser le statu quo. Mais, bien que refermée sur soi, la banlieue de l'écrivain n'est pas toujours traitée comme une allégorie où le sens réel de l'Amérique se dissimulerait sous les couches de l'amabilité factice et de l'hypocrisie.

La violence à laquelle on croyait naïvement échapper existe également dans les romans de Richard Ford, dont le narrateur Frank Bascombe décrit son existence de banlieusard à Haddam, au New Jersey. En fait, dans *Independance Day*, on apprend dès les premières pages que Bascombe a subi dernièrement une agression de la part d'un groupe d'adolescents dans un quartier pourtant tranquille. Après un préambule décrivant l'atmosphère bucolique de la petite ville s'éveillant au son des cloches de l'église, Bascombe explique que la vie n'est pas rose à Haddam.

Though all is not exactly kosher here, in spite of a good beginning. (When is anything *exactly* kosher?)

I myself, Frank Bascombe, was mugged on Coolidge Street, one street over, late in April, spiritedly legging it home from a closing at our realty office just at dusk, a sense of achievement lightening my step, still hoping to catch the evening news, a bottle of Roederer – a gift from a grateful seller I'd made a bundle for – under my arm. Three young boys, one of whom I thought I'd seen before – an Asian – yet couldn't later name, came careering ziggy-zaggy down the sidewalk on minibikes, conked me in the head with a giant Pepsi bottle, and rode off howling. Nothing was stolen or broken, though I was knocked silly on the ground, and sat in the grass for ten minutes, unnoticed in a whirling daze.

Later, in early May, the Zumboro's house and one other were burgled twice in the same week (they missed some things the first time and came back to get them).

And then, to all our bewilderment, Clair Devane, our one black agent, a woman I was briefly but intensely "linked with" two years ago, was murdered in May inside a condo she was showing out the Great Woods Road, near Hightstown : roped and tied, raped and stabbed. No good clues left – just a pink while-you-were-out slip lying in the parquet entry, the message in her own looping hand : "Luther family. Just started looking. Mid-90's. 3 p.m. Get key. Dinner with Eddie." Eddie was her fiancé¹⁴⁷.

À partir de cet instant, les informations démographiques et sociologiques sur l'évolution d'une banlieue typique de la Nouvelle-Angleterre se multiplient. Rarement la banlieue aura été décrite avec autant de détails par un narrateur aimant visiblement prendre son temps et nuancer. Soit pour éviter les lieux communs, soit pour les remettre en questions, Frank Bascombe aime parler de sa petite ville et tente de remettre un peu de vitalité dans son propos. Son ton ne ressemble ni à celui de Richard Everett, ni à celui de T.S. Garp. Il ne ressemble pas non plus à celui adopté par Nathan Zuckerman décrivant son enfance à Newark (et ce que Newark est devenu, après les émeutes raciales des années soixante). Le regard de Bascombe sur la banlieue est celui d'un professionnel : un homme gagnant sa vie à vendre des rêves (et des maisons) à d'autres. Sincère et franc, Bascombe cherche à convaincre le lecteur que, malgré Oates et les masques de Nada, malgré Irving et l'angoisse de Garp, malgré Updike et les malheurs d'Henry Bech, vivre ici, *ce n'est peut-être pas si mal*.

Car le véritable tour de force de Ford consiste, par l'entremise de la voix de Bascombe, posée et réfléchie, à renverser le cliché de la vacuité de l'espace suburbain en insistant sur l'idée qu'en réalité la littérature se nourrit de cet aspect négatif. Comme je l'ai dit plus haut, Bascombe ne décide pas d'arrêter d'écrire sans raison, et il n'y a pas de doute dans son esprit : l'écrivain, s'il veut parvenir à ses fins (transmettre au lecteur des émotions à travers un récit, *communiquer* avec lui, le *choquer*), doit chercher les failles du système, l'envers des évidences, et les exploiter à sa manière. Il n'a pas le choix, c'est dans sa nature de dire « non » :

¹⁴⁷ Richard Ford, *Independence Day*. *Op. cit.*, p. 4.

Certainly it's true that sine there is so much in the world now, it's harder to judge what is and isn't essential, all the way down to where you should live. That's another reason I quit real writing and got a real job in the reliable business of sports. I didn't know with certainty what to say about the large world, and didn't care to risk speculating. And I still don't. That we all look at it from someplace, and in some hopeful-useful way, is about all I found I could say – my best, most honest effort. And that isn't enough for literature, though it didn't bother me much. Nowadays, I'm willing to say yes to as much as I can : yes to my town, my neighborhood, my neighbor, yes to his car, her lawn and hedge and drain gutters. Let things be the best they can be. Give us all a good night's sleep until it's over¹⁴⁸.

De cette manière, la banlieue de Bascombe se vit comme le lieu effectif des possibles, celui où le meilleur et le pire se côtoient, où le dramatique et l'anodin fusionnent en dehors de la prétention synthétisante de l'écriture. Elle devient non pas le symbole d'une Amérique en chute libre, refermée sur elle-même au point d'implorer, mais un espace bien réel, parmi tant d'autres, un *point de vue*, où il est possible d'exister et d'acquérir un esprit indépendant si on le veut bien. C'est du moins l'enseignement qu'il veut transmettre à son fils durant le weekend du quatre juillet qu'ils passeront ensemble.

Soumise à des lois autres que littéraires, la banlieue de *The Sportswriter* et *Independence Day* devient le motif non pas d'une Amérique fantasmée par l'écrivain paranoïaque d'après-guerre, où l'horreur se dissimulerait sous les masques des citoyens et le stucco des bungalows, mais plutôt celui d'une Amérique parfois extravagante et parfois endormante, où des hommes et des femmes ordinaires tentent de s'épanouir chacun à leur manière, loin des allégories romanesques. Au fond, dit Bascombe, peut-être l'écrivain américain soucieux des apparences et obsédé par l'envers du décor n'a-t-il pas lieu d'être, dans cette banlieue morne et si peu digne d'intérêt.

Bascombe arrête d'écrire et laisse derrière lui sa vieille peau de romancier en sachant que la réalité sera toujours plus banale qu'une allégorie, aussi littéraire et originale soit-elle. C'est dommage d'une certaine façon (pour lui surtout qui repense avec dépit à sa jeune carrière littéraire), mais il reste qu'en choisissant la première au détriment de la seconde, Bascombe permet à l'écriture de Ford de se déployer. Autrement dit, en arrêtant de voir la

¹⁴⁸ Richard Ford, *The Sportswriter*. *Op. cit.*, p. 51-52.

banlieue à la manière d'un romancier, il offre à Ford la possibilité de la décrire sous un angle inédit.

5.20 LE RESTE DU MONDE

La banlieue reste un des symboles forts du renfermement sur soi de l'Amérique caractérisant une période de paranoïa et de peur nucléaire s'étendant jusqu'à la fin de la guerre froide. Pourtant, au cœur des œuvres dont il est le héros, l'écrivain voyage énormément, sort de son pays et fait l'expérience de l'autre. Comme ses prédécesseurs, il part en Europe, mais pas nécessairement pour les mêmes raisons et dans les mêmes pays. Souvent payé comme émissaire par de généreux programmes gouvernementaux, il s'aventure à la découverte d'un monde (supposément) à l'opposé du sien, représentant l'autre côté du spectre idéologique de son univers politique, afin de concrétiser certains fantasmes ou encore confronter la réalité au discours idéologique véhiculé par la *doxa* occidentale.

En effet, l'image du romancier américain des années vingt, celui de la génération perdue s'exilant à Paris ou à Rome afin d'y redécouvrir le sens profond de son Amérique lointaine, a vécu, et c'est maintenant de l'autre côté du rideau de fer qu'on le retrouve, occupé à mesurer la valeur de sa propre liberté d'expression au courage parfois hypocrite de ses homologues communistes. Dans *The Writer in the Writing*, Krzysztof Andrzejczak explique comment l'écrivain américain d'après-guerre cherche à investir l'Europe de l'Est en posant la question du mal et de l'histoire tout en confrontant ses propres contradictions :

In the 1960s travel restrictions to countries behind the Iron Curtain were eased, and Moscow, Prague, Warsaw, and other centers of communist rule become available to American writers, artists, and intellectuals. During the next three decades they travel there as America's ambassadors of culture and good will, as university exchange lecturers, as guests of various cultural institutions, or as tourists. Once inside these countries they discover that the "other Europe" proves to be full of unexpected complexities and absurdities, while they themselves become strangely unnerved by it, ill-at-ease, comically exposed, bewildered¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Krzysztof Andrzejczak, *The Writer in the Writing*. *Op. cit.*, p. 113.

Il précise :

These parts of Europe become to many a writer-hero the territory where the various sinister and murky evils and villainous energies of the past can be traced beneath the reconstructions of order and democracy of Western Europe, or the drabness and political falsehood of the communist countries¹⁵⁰.

Encore une fois, Henry Bech est peut-être l'exemple le plus flagrant de cette nouvelle configuration du voyage et des aspirations internationales du romancier américain. Dès sa création, dans les années soixante, John Updike l'a envoyé en mission diplomatique et culturelle en Union Soviétique, s'inspirant de sa propre expérience (lors d'une tournée d'échange culturel commanditée par le département d'État en 1964). La moitié des nouvelles constituant *Bech : A Book* met donc en scène un Bech complètement dépaycé, mais choyé; déboussolé, mais très bien traité, invité par les différents gouvernements communistes de la Roumanie, de la Bulgarie et de l'U.R.S.S., à venir s'exprimer sur des tribunes et à expliquer la littérature américaine à l'étranger. Plongé en pleine réalité communiste, le voilà pour un temps, dans « Rich in Russia », plus riche qu'il ne l'a jamais été, mais incapable de dépenser l'argent qu'on lui remet pour les droits d'auteur d'une édition piratée de son roman *Travel Light*.

Loin de chez lui, perdu dans cet univers ne reflétant pas son idée d'une dictature, il devient grossier, se transforme en stéréotype du touriste américain vulgaire et ignorant, caricature de lui-même et de ce qu'il abhorre chez ses concitoyens. En compagnie de son interprète et guide, une jeune femme mise à sa disposition lors de son séjour, Bech joue au capitaliste, ne pouvant s'empêcher de provoquer, prisonnier de l'ironie suprême de s'enrichir en URSS et d'être pauvre aux USA : « "Kate." He said, displaying his rubles in two fistfuls, letting some drift to the floor, "I have robbed the proletariat. What can I do with my filthy loot?" He had developed, in this long time in which she was always with him, a clowning super-American manner that distinguished all complaints as "acts."¹⁵¹ » Cette « manière clownesque » d'agir le suivra au long de sa tournée des pays satellitaires de la Russie, même

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵¹ John Updike, « Rich in Russia », *The Complete Henry Bech. Op. cit.*, p. 10.

lorsqu'il fera la rencontre d'éminents intellectuels et écrivains. C'est peu dire que la communication sera mauvaise, pour ne pas dire inexistante.

De ce monde inversé, où les mots et les codes prennent un sens contraire, Bech ne retient aucune leçon fondamentale¹⁵². Sa vision faussée du projet socialiste, construite à partir de son engagement politique des années trente, lui est constamment renvoyée, réfléchie par l'idée aussi fausse de lui et de sa génération construite par les gens rencontrés. Il cherche à briser cette image, encore une fois, en provoquant délibérément ou en jouant le rôle d'un imbécile arrogant sans aucun tact.

He felt duty-bound to confront the other writer. They stood, the two of them, on the cobbled pavement, as if on opposite sides of a transparent wall one side of which was lacquered with Scotch and the other with vodka. The other's rimless glasses were misted and the resemblance to Teddy Roosevelt had been dissipated. Bech asked him "What do you write about?"

The wife, patting her nose with a handkerchief and struggling not to cough, translated the question, and the answer, which was brief. "Peasants," she told Bech. "He wants to know what do *you* write about?"

Bech spoke to him directly. "*La bourgeoisie*," he said; and that completed the cultural exchange¹⁵³.

C'est fort d'une carrière littéraire déjà bien entamée que Bech se retrouve de l'autre côté du rideau de fer. Représentant officiel du meilleur de ce que l'Amérique peut offrir au bloc de l'est, Bech suit un parcours tracé d'avance par des agents gouvernementaux ou culturels, l'obligeant à remettre en question son indépendance artistique. Est-il vraiment libre de dire ce qu'il veut, par exemple, alors que son mandat provient d'instances officielles? A-t-il abdiqué sa liberté d'expression et, par le fait même, son statut d'écrivain contestataire? Il se pose la question, refusant de devenir une marionnette, oscillant entre la reconnaissance sincère et le mépris teinté d'ironie pour la tâche ingrate qui lui est confiée.

¹⁵² « Words like "progressive" and "liberal" had a somewhat reversed sense in this world. At times, indeed, Bech felt he had passed through a mirror, a dingy flecked mirror that reflected feebly the capitalist world; in its dim depths everything was similar but left-handed. » John Updike, « The Bulgarian Poetess », *ibid.* p. 42.

¹⁵³ John Updike, « Bech in Rumania », *ibid.*, p. 37.

De son côté, le très jeune T.S. Garp voyageant en Autriche avec sa mère en 1961, soit à peine plus de quinze ans après la fin de la guerre, est justement en quête de son indépendance littéraire : il s'en va chercher une voix originale et unique en Europe, dans cet endroit si différent de la Nouvelle-Angleterre, avec ses écoles privées et sa mentalité de clochers. Au moment où il part, il a seulement dix-huit ans et n'a écrit qu'une nouvelle que sa prétendante, Helen, a rejetée du revers de la main. Il veut devenir écrivain pour la séduire et doit donc faire ses armes. L'Europe semble le lieu idéal pour acquérir de l'expérience, prélude obligatoire à une vie d'écriture. À vrai dire, dès les premières lignes du chapitre se déroulant à Vienne, dans *The World According to Garp*, le narrateur se réfère à cette idée déjà classique de la nécessité de l'expérience vécue, permettant d'accumuler du « matériel », pour l'écrivain voulant transmettre une fiction « vraie », « sincère » : « But short-term life in a pension must have been more pleasant for Tinch in the summer on 1913; when Jenny and Garp came to Vienna, it was 1961; they quickly tired of lugging their typewriters from pension to pension. It was this experience, however, that gave Garp the material for his first major short story : "The Pension Grillparzer."¹⁵⁴ »

Par rapport à la génération d'écrivains américains de l'entre-deux-guerre surtout installée en France, en Angleterre, en Espagne et en Italie (et aussi aux Pays-Bas, dans le cas des Afro-américains), le choix de l'Autriche par Garp et sa mère semble intéressant. En ce sens, Garp se rapproche de George Webber, le grand romancier avant-gardiste, héros narcissique des derniers romans de Thomas Wolfe choisissant lui aussi de visiter l'Allemagne et l'Autriche. Au-delà du dépaysement souhaité, à travers la langue et la culture, par un jeune écrivain américain en formation, le fait de se retrouver ainsi dans un lieu associé directement à l'abomination nazie n'est pas sans conséquence. L'Autriche représente à la fois le cœur de l'Europe des lumières, celle de la civilisation et de l'histoire longue ayant su créer une culture séculaire, et le centre du mal moderne, là où se sont déroulées les pires horreurs de ce vingtième siècle n'en finissant plus de sombrer dans la folie meurtrière.

¹⁵⁴ John Irving, *The World According to Garp*. Op. cit., p. 117-118.

Vienne, pour Garp, devient vite le symbole de la maladie européenne, dont les symptômes se font sentir dans le comportement agressif des gens, dans les mœurs dépravées du quartier des prostituées, etc. À peine relevée des bombardements alliés et de l'occupation soviétique (1945-1955), la ville n'a pas retrouvé son identité d'avant-guerre ni sa fierté impériale. Garp cherche à se plonger dans la culture, dans le musée à ciel ouvert de Vienne et ses nombreux quartiers sinueux, absorbant le plus d'information possible afin de se sentir pénétrer dans la réalité européenne, mais l'odeur de mort et la décrépitude restent omniprésentes. Inspiré par la décadence, Garp décrit la ville à Helen dans une lettre où l'aspect muséal se mêle à l'idée de la mort, une ville où personne n'a son âge, en raison de la guerre et de l'occupation :

There were very few people in Vienna who were even the same age as Garp. Not many Viennese were born in 1943; for that matter, not many Viennese were born from the start of the Nazi occupation in 1938 through the end of the war in 1945. And although there were a surprising number of babies born out of rapes, not many Viennese *wanted* babies until after 1955 – the end of the Russian occupation. Vienna was a city occupied by foreigners for seventeen years. To most Viennese, it is understandable, those seventeen years did not seem like a good and wise time to have children. It was Garp's experience to live in a city that made him feel peculiar to be eighteen years old. This must have made him grow older faster, and this must have contributed to his increasing sense that Vienna was more of "a museum housing a dead city" – as he wrote to Helen – than it was a city that was still alive.

Garp's observation was not offered as criticism. Garp *liked* wandering around in a museum. "A more real city might not have suited me so well," he later wrote. "But Vienna was in its death phase; it lay still and let me look at it, and think about it, and look again. In a *living* city, I could never have noticed so much. Living cities don't hold still¹⁵⁵."

Vienne, vue comme une ville morte, symbole prégnant de l'esprit européen ayant permis le cauchemar de la Seconde Guerre mondiale, devient donc cet endroit stimulant et statique permettant au jeune écrivain américain innocent et pur d'acquérir simultanément la maturité requise pour entreprendre sa carrière de l'autre côté de l'Atlantique, et un profond sens du *mal* existant chez les humains, qui ne le quittera jamais plus. Comme il le dira des années plus tard, de retour en Europe avec sa famille et faisant référence à l'expression utilisée par

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 122-123.

son fils pour exprimer la peur et l'angoisse de l'inconnu, à Vienne « the Under Toad was strong¹⁵⁶. »

Là-bas Garp peut également se mesurer au panthéon littéraire mondial et prendre sa place, symboliquement, au milieu de ses idoles, les grands écrivains l'ayant précédé. Lui qui n'a encore rien écrit de substantiel, il cherche l'inspiration en visitant les recoins de cette ville si vieille, si pleine d'histoires et de folie, mais n'arrive pas à se concentrer sur sa machine à écrire, préférant jouer au touriste. La révélation arrive lors d'une visite au musée d'histoire de Vienne, au cours de laquelle il entre en contact avec l'œuvre de Franz Grillparzer (1791-1872). Au musée, on a reproduit sa « chambre d'écrivain », littéralement transplantée entre les murs et appartenant à l'exposition permanente, ce que Garp juge de très mauvais goût. L'écrivain est déjà conscient, malgré son immaturité, de l'absurdité de s'intéresser au quotidien biographique d'un auteur. Critiquant vertement l'initiative du musée avec sa mère, il pense : « It sounded obscene to him. Would the writer's toothbrush be there? And the chamber pot?¹⁵⁷ »

L'apparition inopinée de Grillparzer dans l'apprentissage de Garp est fondamentale : il joue le rôle d'ennemi à abattre, l'artiste sentimental et hypocrite qu'il ne *faut pas* devenir. Après avoir lu Grillparzer, Garp se convainc d'une chose : il peut faire mieux. En plein voyage initiatique dans la vieille Europe, Garp découvre grâce à Grillparzer une des premières lois de la littérature, qu'il fera sienne au long de sa carrière : écrire ne signifie pas se mesurer aux plus grands, mais être *meilleur* que les autres.

Garp's conviction that Franz Grillparzer was a "bad" writer seemed to provide the young man with his first real confidence as an artist – even before he had written anything. Perhaps in every writer's life there needs to be that moment when some other writer is attacked as unworthy of the job. Garp's killer instinct in regard to poor Grillparzer was almost a wrestling secret; it was as if Garp had observed an opponent in a match with another wrestler; spotting the weakness, Garp *knew* he could do better¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 475.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 125.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 127.

Évidemment, cet « instinct de tueur » surgissant chez Garp est l'apanage de la jeunesse, et repose plus sur sa confiance indestructible en son génie que sur la légitimité de Grillparzer en tant qu'écrivain célèbre et ensuite oublié. Garp peut se permettre de l'assassiner symboliquement afin de construire sa posture en opposition à celle de Grillparzer parce que plus personne ne lit ce dernier et que sa mort remonte à plus de cent ans : la confrontation n'aura pas lieu et le sacrifice n'engage à rien. D'une certaine manière, l'Europe à laquelle il s'oppose, par le truchement de la figure du « mauvais écrivain » sentimental et romantique représenté par Grillparzer, permet au romancier américain déraciné de plonger dans l'ambiguïté du monde et l'irrationalité des actions humaines.

Le rapport de Henry Bech avec les artistes rencontrés durant ses voyages n'est pas du même ordre, on s'en doute bien. Bech, même s'il ne peut s'empêcher d'imaginer la piètre qualité littéraire des romans de ses homologues soviétiques, en raison de la répression et de la censure, reste impressionné, voire intimidé, par le stoïcisme et le courage dont ils font preuve. Durant sa tournée en Union Soviétique, Bech constate quotidiennement ce que Garp ne peut voir dans son exploration d'une Vienne abandonnée : la différence entre une littérature américaine libre, certes, mais ambiguë politiquement, opposée à l'idée de la thèse et du moralisme (et jugée *profonde* par le fait même), et une littérature de la lutte, la « vraie », s'opposant courageusement à la terreur du régime en place.

Conscient de cette opposition, Bech n'en ressort pas fondamentalement changé, contrairement à un autre romancier fictif, si obsédé par la prise de parole courageuse de l'artiste étranger vivant sous l'oppression qu'il finit par quitter l'Amérique (et l'écriture) afin de plonger dans la réalité de l'action politique. Bill Gray, lui, tient un discours critique, au long de *Mao II*, sur le romancier sans danger pour l'état.

Le romancier qui gagne le respect de Gray, qu'il soit Sud-Américain, Grec ou Chinois, craint pour sa liberté et pour sa vie, car il se place héroïquement, à travers son écriture, dans une situation dangereuse vis-à-vis du pouvoir. C'est lui que Gray a envie d'incarner en choisissant de troquer un isolement stérile (geste médiatique par excellence de la dissimulation et du secret) pour une clandestinité proactive qui devrait le conduire au Moyen-Orient. Affaibli par les conséquences d'un bête accident de voiture survenu à Athènes, Bill

Gray mourra finalement sur un traversier reliant l'île de Chypre au Liban, où il croit sa présence requise. Le voici parti en mission secrète, fantasmant le parcours d'un terroriste :

Take a taxi from Junieh to Beirut. Bargain with the driver. Pretend to know the area and the fastest route and the standard price of the trip. Find a hotel in Beirut and ask the manager to hire a car and a driver. Bargain with the driver. Speak knowledgeably about the layout of the city and try to give the impression you've done this many times. Show him your map. He had a map he'd bought after picking up his boat ticket but it was odd that he'd been forced to go to three shops before finding a map of Beirut, as if the place no longer qualified, or had consumed all its own depictions. Show him your map. Go to the southern slums, and this is where Bill's plan grew soft and dim but he knew he would eventually walk into the headquarters of Abu Rashid and tell them who he was¹⁵⁹.

Loin de l'Amérique superficielle, il ne mourra pas assassiné par un lecteur fou ayant perdu le contact avec la réalité. Passager clandestin sur un traversier mitraillé, Gray mourra seul, comme ces hommes qui défendent leur vie et leurs idéaux avec des armes réelles et une passion aveuglante.

5.21 L'INACTUEL, LE CONTEMPORAIN ET SA MACHINE À ÉCRIRE

Sans aucun doute, *Mao II* en dit long sur le rôle que l'écrivain américain de la fin du XX^e siècle s'assigne à lui-même. Bill Gray est surconscient de sa *responsabilité* envers son époque et envers sa nation. En tant que romancier, terme qu'il fait presque équivaloir avec celui de *justicier*, il a effectivement (et contrairement à ce que Saul Bellow affirme dans le passage de l'autobiographie de Salman Rushdie cité en exergue à ce chapitre) des tâches à accomplir : celles entre autres de remettre en question l'ordre établi et de confronter le confort et l'indifférence de ses concitoyens. Il s'agit, en somme, de veiller au grain et surtout de ne pas se laisser rattraper par le système et d'en devenir l'esclave idéologique. Le romancier est d'abord à *l'affût*, il voit à travers les mensonges et les manipulations de son temps afin d'en exhiber les failles et les fissures.

¹⁵⁹ Don DeLillo, *Mao II*. *Op. cit.*, p. 214-215.

Mais *Mao II* prend aussi la forme d'un roman de transition illustrant le passage subtil d'une époque à une autre, à travers le thème récurrent du progrès et de l'avancement technologique, auquel Gray ne participe pas, vivant loin des échos de la vie moderne, enfermé dans une bulle de création autarcique étanche. Retiré de la société, il en est pourtant le commentateur aguerri. Ainsi, ses romans, aussi soignés soient-ils sur le plan du langage et de la réflexion esthétique, se veulent-ils des commentaires élaborés et virulents sur le monde dans lequel il vit, ce monde occupé, pensé, transposé, déformé, et dénoncé dans sa fiction narrative.

Comme le Benjamin Sachs de Paul Auster, Bill Gray se fait donc, à travers son engagement et son refus d'adhérer aux principes moteurs de la société capitaliste et post-industrielle, le héraut de cette idée répandue aux États-Unis depuis les écrits transcendentalistes de Ralph Waldo Emerson et le retrait auto-imposé de Thoreau (relayés ensuite par la redécouverte de Melville et Whitman par la génération de F.O. Matthiessen et d'Alfred Kazin) de l'écrivain comme « seer » ne se contentant pas d'observer platement sa société, mais la comprenant mieux que quiconque¹⁶⁰. Par sa posture un peu décalée, l'écrivain est à même de la synthétiser dans une œuvre significative, voire prophétique. En d'autres termes, s'il le *comprend* et parvient à le traduire fidèlement dans ses livres, c'est parce qu'il ne fait pas partie intégrante de cet univers hégémonique.

Figure puissante représentant l'égo hypertrophié du romancier américain, convaincu de son génie mais terriblement angoissé à l'idée de ne pas être à la hauteur de la tâche lui incombant (un être *à part*, dans tous les sens du terme), Bill Gray devient ainsi, dans les mots de Giorgio Agamben, la définition même du contemporain : « Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni d'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel; mais

¹⁶⁰ Emerson développait déjà cette idée du poète comme « voyant » ou encore « prophète », celui qui voit plus loin que le présent en connaissant parfaitement le passé, dans son allocution « The American Scholar », prononcée à Cambridge en 1837. Voir à ce sujet Sacvan Bercovitch, « Emerson, Individualism, and Liberal Dissent », dans *The Rites of Assent. Op. cit.*, p. 307-352.

précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps¹⁶¹. »

Avant Agamben, Nietzsche et Barthes avaient insisté sur la notion d'inactualité pour définir le contemporain, et bien des romanciers fictifs cadrent avec cette vision, alors qu'ils se considèrent (ou sont considérés par les autres) comme de véritables prophètes, en étant simultanément déphasés par rapport à l'actualité ou la technologie. Rien de plus pertinent donc, en cette fin de parcours, que de revenir sur certains traits et idiosyncrasies du personnage du romancier américain dans son face-à-face souvent fracassant avec la technologie et le progrès, en insistant sur deux représentants créant le lien entre les XX^e et XXI^e siècles, soit Bill Gray et Nathan Zuckerman.

La question de la technologie refait surface ponctuellement dans *Mao II*, quand Bill Gray rencontre un homme mystérieux, peut-être un agent double servant les intérêts d'une organisation terroriste basée au Liban, vantant les louanges du traitement de texte, cette invention révolutionnaire. Comme il arrive souvent dans les romans de Don DeLillo, le sujet repart et revient, au cours de discussions où les interlocuteurs s'écoutent plus ou moins, et durant lesquelles ils rivalisent d'éloquence faite d'euphémismes et de double sens. L'homme, un certain George Haddad, que Gray ne peut s'empêcher de trouver sympathique malgré son parcours trouble, aime à répéter que le futur se trouve dans ces machines, et que la littérature se transformera irrémédiablement, l'écrivain pouvant désormais effacer librement et recommencer sans avoir à jeter la feuille sur laquelle il travaille. Gray, on s'en doute, n'est pas impressionné :

"There's something I wanted to ask the other evening at dinner."

"What's that?"

"Do you use a word processor?"

¹⁶¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008, p. 9-10.

Bill had his right foot bent into his left hand and was working the curved blade of the scissors under an inward twist in the hard thick nail of the big toe and he paused briefly, pursing his lips and shaking his head no.

"Because I find I couldn't conceivably operate without one. Move words, paragraphs, move a hundred pages, plus instant corrections. When I prepare materials for lectures, I find the machine helps me organize my thoughts, gives me a text susceptible to revision. I would think for a man who clearly reworks and refines as much as you do, a word processor would be a major blessing."

Bill shook his head no¹⁶².

Du discours de Haddad sur les prouesses de la technologie, Gray retient uniquement l'idée de la facilité : les machines comme l'ordinateur et le traitement de textes n'amélioreront pas la vie de l'écrivain, mais lui rendront simplement la tâche plus facile, ce qui aura nécessairement des conséquences néfastes sur la qualité de sa prose. Bill Gray perçoit la modernité et ce qu'elle a à offrir comme un envahisseur, un corps étranger dont il faut se méfier. Malgré l'absence d'intérêt de l'écrivain, Haddad revient à la charge quelques fois et insiste sur le changement (pour lui presque un changement de paradigme) fondamental entraîné par l'ordinateur. Sans succès, puisque pour Gray, l'essence même de l'écriture réside dans la notion de difficulté qui l'accompagne, dans le travail ardu et fastidieux de l'écrivain confronté non seulement à l'abstraction des mots qu'il désire ordonner, mais également à la réalité très concrète de la feuille qu'il doit remplir, changer, manipuler, froisser et jeter.

Il va sans dire que la romance de l'écrivain américain avec la machine à écrire (appelée en anglais « typewriter », sans la connotation péjorative de « machine »), qui dure depuis sa commercialisation au début du vingtième siècle, est pour beaucoup dans la réaction de Gray, oscillant ici entre la superstition (il ne faut pas changer les bonnes vieilles habitudes) et une forme de romantisme très conservateur (la méfiance à l'égard de la nouveauté)¹⁶³. Le romancier voue un culte à sa machine à écrire, cet objet qui, à ses yeux, symbolise parfaitement le *travail* de l'écrivain, son *labeur* éreintant, alors qu'elle se substitue presque à l'artiste lui-même, prenant sa place. Scott, son secrétaire personnel, la nettoie

¹⁶² Don DeLillo, *Mao II*. *Op. cit.*, p. 137-138.

¹⁶³ Paul Auster a d'ailleurs publié en 2002 un petit livre, illustré par Sam Messer, intitulé *The Story of My Typewriter*, dans lequel il raconte son histoire d'amour avec sa machine à écrire Olympia.

respectueusement après la disparition de Gray, et ses gestes se rapprochent d'un rituel : « He sat at the desk in the workroom now, cleaning the typewriter. He blew on the keys, using a damp rag to lift dust and hair from the felt pad¹⁶⁴. » Le simple fait de nettoyer avec minutie la machine compliquée du maître donne à Scott le sentiment de communier avec lui, ce qu'un écran d'ordinateur n'aurait pas permis.

C'est peut-être d'ailleurs sous cet aspect que Bill Gray se rapproche le plus de son créateur, sur le plan biographique. DeLillo lui-même a souvent réitéré en entrevue sa méfiance vis-à-vis des ordinateurs et des traitements de texte, leur préférant de loin sa bonne vieille Olympia¹⁶⁵. Achetée par l'écrivain new-yorkais en 1975, cette machine représentait alors la modernité, et DeLillo choisissait de s'inscrire en littérature (son premier roman, *Americana*, paraissait en 1971) comme bien *de son temps*, c'est-à-dire en n'écrivant pas à la plume. Mais une fois les années passées, la machine à écrire de Don DeLillo – et celle de Bill Gray – devient bien sûr séduisante par son aspect inactuel, suranné et obsolète, qu'on s'obstine à vanter, voire à glorifier en insistant sur des notions de fiabilité et de solidité. Ici, l'intérêt du rapprochement biographique entre Gray et DeLillo tient au fait que ces passages mettant en scène la machine à écrire face au traitement de texte interrogent l'idée de modernité et le principe de la contemporanéité en les problématisant d'une manière équivoque. En fait, tout se passe comme si l'inactualité providentielle de l'écrivain résidait dans sa conscience d'être dépassé et dans son refus explicite de participer à un progrès jugé néfaste et dégradant.

Ainsi, quand Haddad et Gray discutent ensemble de l'arrivée des nouvelles technologies qui permettront de composer avec plus d'efficacité, l'écrivain se braque et ne veut plus rien entendre : jamais on ne le prendra à écrire sur un ordinateur, devant un écran, à simplement

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹⁶⁵ Voir entre autres le portrait reproduit dans le New York Times, à l'occasion de la sortie du dernier roman de DeLillo, *Point Omega*, en 2010, où on le voit poser fièrement devant sa machine à écrire, et dont la légende se lit comme suit : « The author Don DeLillo and his trusty manual typewriter at home in Westchester County, N.Y. » [Charles McGrath, « Don DeLillo, a Writer by Accident whose Course is Deliberate ». *New York Times*, 3 février 2010. <<http://www.nytimes.com/2010/02/04/books/04delillo.html?ref=dondelillo>> (page consultée le 22 mai 2013).]

« balancer » des mots avec la possibilité de les faire se déplacer dans la phrase¹⁶⁶. Pour Gray, la technologie n'est pas tant une ouverture des possibles qu'une simple réduction des capacités de l'écrivain à contrôler son environnement et à l'ordonner à sa guise. Et pourtant, la question continue de se poser, toujours intéressante, loin d'être résolue par l'intrigue du livre ou par la posture intellectuelle privée de Don DeLillo sur le sujet : Gray n'est-il pas simplement un écrivain vieillissant, ayant déjà été à l'avant-garde de son époque, certes, mais n'arrivant plus à évoluer? Allergique au monde moderne, abdiquant devant l'*actuel* pernicieux de la technologie, se réfugiant dans les bois avec sa machine à écrire bien-aimée, Gray peut-il vraiment être qualifié de « contemporain »?

Ce refus de l'écrivain de participer au discours entourant le progrès technologique, par supposée lucidité, se reflète également dans *Exit Ghost*, de Philip Roth. Zuckerman ne cache pas son mépris pour la vie urbaine en ce début de troisième millénaire. À la rapidité, à l'efficacité, à la communication superficielle, il oppose la lenteur et le silence, derniers remparts d'une existence vouée dans son entièreté à la réflexion. Bien sûr, Zuckerman a déjà été dans le feu de l'action, il a connu durant sa jeunesse les joies insipides de la gloire faisant de la modernité une sorte de paradis artificiel. Il a participé à la vie publique américaine et même à la vie politique, en s'impliquant dans les comités contre la guerre du Vietnam dans les années soixante. Mais aujourd'hui, le voilà de retour à Manhattan après des années d'exil et il semble avoir totalement lâché prise. Dans les rues toujours aussi bruyantes de la ville, le son des téléphones cellulaires l'agresse et il se lance dans une diatribe se voulant acerbe, mais qui tombe à plat.

Le Zuckerman rencontré dans *Exit Ghost*, ce romancier ayant, à l'instar de son créateur, offert au public une œuvre abondante, cause de multiples scandales, dans laquelle l'Amérique s'est reconnue durant plusieurs décennies, est *inactuel*, et fier de cette condition. Dès les premières pages, son autoportrait le situe historiquement et il ajoute même des majuscules à l'âge auquel il appartient : « I don't go to dinner parties, I don't go to movies, I don't watch

¹⁶⁶ Haddad essaie de convaincre Gray, à la manière d'un vendeur de gadget : « [...]There's a new model that Panasonic makes and I absolutely swear by it. It's completely liberating. You don't deal with heavy settled artifacts. You transform freely, fling words back and forth." » [Don DeLillo, *Mao II*. *Op. cit.*, p. 164.]

television, I don't own a cell phone or a VCR or a DVD player or a computer. I continue to live in the Age of the Typewriter and have no idea what the World Wide Web is. I no longer bother to vote. I write for most of the day and often into the night¹⁶⁷. »

À maintes reprises au cours du récit le romancier expliquera, au lecteur ou à ses interlocuteurs, qu'il n'a plus aucune ambition d'être *au fait*, ou *au courant*, de l'actualité dans son pays ou même dans le monde : il a abandonné l'idée d'avoir un rôle à jouer, comme écrivain, dans la transformation ou l'amélioration de la société. Ce n'est pas l'homme, ou le citoyen, qui a abandonné, mais bien l'écrivain, et Zuckerman n'est rien sinon un écrivain : c'est sa nature, son essence. Après plusieurs années d'effort à tenter de faire coïncider les deux, il a fini par se rendre à l'évidence : l'écrivain mène le bal. Et l'écrivain n'a pas à être *actuel*, au contraire, il doit s'adresser à l'humanité sur le long terme et non à ses contemporains. Nathan Zuckerman reste un *corps physique* souffrant, totalement ancré dans la réalité concrète de sa vie et de sa mort éventuelle, mais cela ne l'empêche pas de croire jusqu'à la fin (et même encore plus maintenant qu'il se sait condamné) en la suprématie de l'écriture.

Qu'il y croie n'a rien en soit d'extraordinaire (cela le place fermement dans la lignée des grands écrivains universels, en confirmant sa capacité à tenir un discours critique sur le monde dans lequel il ne vit plus vraiment), et il serait absurde de croire que Zuckerman est incapable d'autodérision et de causticité. Toutefois, l'intérêt ici n'est pas de s'attarder à la filiation littéraire dans laquelle il se place, mais bien à son scepticisme face à la modernité, lui qui affirme vivre à l'« Âge de la Machine à Écrire », où même les magnétoscopes VHS n'existent pas. Car en 2004, par exemple, ne pas connaître Internet (le « World Wide Web », comme il l'appelle), et s'en faire une fierté, comme s'il avait évité de justesse un *parasite*, implique de sa part une forme de détachement flirtant plus avec le conservatisme qu'avec une réelle posture critique constructive : s'isoler à ce point signifie refuser catégoriquement d'appartenir à son temps et juger celui-ci à l'aune d'un passé idéalisé, en insistant sur la décadence actuelle.

¹⁶⁷ Philip Roth, *Exit Ghost*. *Op. cit.*, p. 3.

D'une certaine manière, comme Bill Gray avant lui, Zuckerman continuant à taper à la machine et à se tenir loin des ordinateurs et des technologies, réitère l'idée que c'était mieux *avant*, alors que les relations humaines n'étaient pas dictées par des logiciels et filtrées par des mécanismes électroniques compliqués. Le discours ambivalent tenu par Zuckerman sur les relations humaines, et sur la littérature changeant avec l'arrivée des nouvelles technologies, relève à la fois d'un amour pour les mots et pour les livres et d'un attachement nostalgique à un temps autre en train de disparaître.

Ce discours, répandu dans la communauté littéraire occidentale inquiète de l'avenir du livre, ne peut être associé directement à la vieillesse de Zuckerman. Il n'est ni l'apanage d'une forme de sagesse, ni d'un début de débilité, mais plutôt le reflet d'une résistance aux changements retrouvée chez bien des écrivains et autres commentateurs du monde littéraire. Il suffit de lire quelques entretiens avec des romanciers américains actuels pour constater que la période de transition dans laquelle nous vivons est moins *problématisée* par la posture de ces artistes que simplement dénoncée comme une mauvaise direction, un cul-de-sac menant la littérature (et la culture en général) droit vers sa fin longtemps annoncée. De la fameuse liste compilée par Jonathan Franzen énumérant les avancées technologiques nocives pour la littérature au culte « beatster » de la machine à écrire comme artéfact obligatoire d'une écriture sincère et profonde (en opposition au clavier d'ordinateur) et, par extension, à *rebours* de son temps et en *opposition* à celui-ci¹⁶⁸, les interventions prônant une sorte de retour aux sources de la littérature ne manquent pas¹⁶⁹. Roth lui-même s'est dit plusieurs fois

¹⁶⁸ Franzen dénonce, entre autres, Twitter, Facebook, les livres électroniques, les téléphones intelligents, etc. Voir Josh Dzieza, « Things Jonathan Franzen Says Are Bad for Society: Kakutani, Facebook ». *The Daily Beast*, 7 mars 2012. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2012/01/30/things-jonathan-franzen-says-are-bad-for-society-kakutani-facebook.html>> (page consultée le 23 mai 2012).

¹⁶⁹ En 2000, lors d'une entrevue au *Salon.com*, John Irving se faisait une fierté de ne pas posséder d'ordinateur et de ne pas savoir ce qu'était Internet : « I don't know anything about the Internet because I don't myself have a computer. [...] I still write longhand. In my house I have four IBM Selectric typewriters that I usually get from hospitals or offices that are discarding them. And I have four so that if one breaks I can use the other three for replacement parts. » [Jeff Stark, « The John Irving Rules ». *Salon*, 8 mars 2000. <http://www.salon.com/2000/03/08/irving_2/> (page consultée le 26 juin 2013)]. D'autres romanciers comme Joyce Carol Oates et David Sedaris ont également commenté lors d'entretiens récents leur affection indéfectible pour la machine à écrire, sans parler de la vente en 2009 de la fidèle machine à écrire de Cormac McCarthy, envoyée aux enchères pour la modique somme de 254 500\$. [Anonyme, « Typecast ». *Chicago Tribune*, 9 décembre 2009.

inquiet de l'avenir de son métier d'écrivain dans un monde où non seulement les lecteurs ne sont plus au rendez-vous, mais où les jeunes auteurs sont interpellés par des vétilles. Dans *Exit Ghost*, c'est bien sûr Richard Kliman qui joue le rôle de l'écrivain jeune et branché, n'ayant plus d'éthique, ni de moralité.

N'hésitant pas à prendre position sur le sujet, dénonçant la dégradation des échanges qu'entraînera l'invasion de l'espace public par la technologie, Zuckerman s'inscrit exactement dans cette tendance, lui qui paradoxalement ne se prononce plus sur la politique et prétend n'avoir plus d'opinion sur les « enjeux » : « "I don't wish to register an opinion, I don't want to express myself on 'the issues' – I don't even want to know what they are. It no longer suits me to know, and what doesn't suit me, I expunge. That's why I live where I do. That's why I want to live where I do"¹⁷⁰." » Encore une fois, l'ironie contenue dans le texte de Roth surgit à partir du moment où Zuckerman se fait rattraper par les « enjeux » qui ne l'intéressent plus. Mais cette ironie joue sur les plans politiques et physiologiques dans le roman, et non sur celui de la modernité de l'écrivain et de son affection indéfectible pour des modalités (très concrètes, comme la machine à écrire et l'isolement volontaire) qu'il refuse de relativiser en les replaçant dans un processus historique d'évolution et de changements. Pour Zuckerman, il s'agit d'absolus auxquels il ne faut pas toucher sous peine de tuer, non seulement l'écriture de roman comme discipline, mais la culture dans son acception la plus large.

En ce sens, son refus, loin d'être héroïque, semble plutôt puéril, vain et empreint de cette mauvaise foi propre au romancier se manifestant sous diverses formes dans les livres où il figure comme protagoniste. Accordant une importance démesurée à un état du monde autre, à un « âge d'or » de l'écriture et du livre qui aurait précédé le nôtre (et le sien, pour quelques années encore), Zuckerman montre à quel point les notions du contemporain et de l'inactuel sont interreliées d'une façon plus complexe, voire perverse, que ne le laisse entendre une

<http://articles.chicagotribune.com/2009-12-12/news/0912110233_1_typewriter-keys-manual> (page consultée le 26 juin 2013).]

¹⁷⁰ Philip Roth, *Exit Ghost*. *Op. cit.*, p. 37.

vision philosophique du *poète* comme celle de Giorgio Agamben, où le contemporain parvient à fixer son temps dans les yeux, par delà les lumières superficielles et aveuglantes projetées par ce dernier. « Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre obscurité¹⁷¹ », écrit le philosophe.

Et quel autre symbole illustrerait mieux cette idée que celui (récurrent dans ces récits américains de la liberté, de l'insoumission et du travail acharné dans la solitude) de l'écrivain planchant sur sa machine à écrire, refusant la facile et factice panacée de l'écran d'ordinateur et du traitement de texte? Plus jeune, à l'époque où il composait *Carnovsky*, Nathan Zuckerman se serait peut-être laissé tenté par un traitement de texte qui lui aurait laissé du temps pour courir les filles et s'amuser dans des vernissages à SoHo ou à Brooklyn, mais aujourd'hui il a enfin retenu la leçon de son maître E. I. Lonoff. Apprise très tôt, assimilée plus tard, cette leçon est simple, universelle : le romancier n'a d'autre but que de composer des phrases parfaites. Pour cette raison, il se lève tôt le matin et prend place à sa table de travail, appréciant la régularité du soleil, des saisons, et ne se laissant distraire par rien au monde :

"I turn sentences around. That's my life. I write a sentence and then I turn it around. Then I look at it and I turn it around again. Then I have lunch. Then I come back in and write another sentence. Then I have tea and turn the new sentence around. Then I read the two sentences over and turn them both around. Then I lie down on my sofa and think. Then I get up and throw them out and start from the beginning¹⁷²."["]

Vue sous cet angle, la composition romanesque devient à la fois la révolution perpétuelle représentée symboliquement par l'Amérique et cette tâche laborieuse n'ayant pas de fin autre que celle de s'auto-engendrer en permanence. Ainsi, le romancier américain devient-il le démiurge et l'esclave de sa propre ambition créatrice, qui *doit* lui faire la vie dure afin de se prouver à lui-même qu'il participe à un éthos autre que celui de son temps, fait de facilité superficielle et de simulacres de profondeur. Or, on l'a vu maintes et maintes fois au cours de cette histoire : de son temps, de sa société, de son pays, le romancier américain ne veut pas

¹⁷¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain*. Op. cit., p. 21.

¹⁷² Philip Roth, *The Ghost Writer*. Op. cit., p. 17-18.

être le complice, mais bien le scrutateur. Et s'il doit incarner pour ce faire le prophète décrit par Emerson, parvenant à jauger son époque grâce à son anachronisme fondamental, le héros de *Exit Ghost* nous rappelle qu'il sonne souvent l'alarme avec une jolie clochette d'étain, simplement parce que le son de la sirène électronique lui est désagréable.

CONCLUSION

But writers as a class are apt to be a cantankerous and not particularly lovable set of people; they have the egotism of actors without either the good looks or the charm.

Raymond Chandler, « Ten Per Cent of Your Life », 1952¹

"[A]merican writers, full o' promise, tremendous promises; when they die, still promising. Can't seem to keep their promises. Hart Crane - all Hart Cranes, the best of 'em. Even Ernest. Ernest's a promising writer. Maybe the most promising we ever had."

Budd Schulberg, *The Disenchanted*, 1950²

Clore cette étude en traitant de l'anachronisme volontaire de Nathan Zuckerman refusant de s'adapter, fantasmant un monde à l'agonie, donne une impression de fin de cycle et de changement de garde, mais il est important d'insister en conclusion sur le fait que sa posture n'est pas liée à des questions de générations. Au contraire, souvenons-nous du personnage de Jamie Logan dans *Exit Ghost*, qui n'a pas trente ans, s'installant parfaitement dans cette même posture : méfiante par rapport à environnement politique et technologique, elle cherche à s'isoler pour écrire sans les distractions superficielles du monde technologique.

¹ Raymond Chandler, « Ten Per Cent of Your Life ». *The Atlantic Monthly*, février 1952, reproduit dans Dorothy Gardiner et Kathrine Sorley Walker, dir., *Raymond Chandler Speaking*. Berkeley, University of California Press, 1997, [1962], p. 158.

² Budd Schulberg, *The Disenchanted*. New York, Random House, 1950, p. 183.

De son côté, Philip Roth, le créateur de cet alter ego envahissant qu'on aimerait parfois lui substituer, affirme avoir délaissé la machine à écrire dans les années quatre-vingt-dix, alors qu'il composait *Sabbath's Theater*, trouvant une manière inédite d'éviter le piège de la *facilité* associée à l'ordinateur : « The book really comes to life in the rewriting. The first draft is extremely crude, but at least it's down. So when I have a first draft, I have a floor under my feet that I can walk on. And then, especially with the help of the computer, rewriting is so easy to do with the computer, much easier than it used to be with the typewriter. So the books go through numerous drafts³. »

Est-ce là une information anecdotique sur le processus créateur chez Roth? Savoir sur quelle machine il compose ses textes nous aidera-t-il à mieux les comprendre? Est-ce un détail superflu? Ou s'agit-il plutôt d'un indice permettant de cerner un tant soit peu la façon dont s'entrelacent la fiction et l'autobiographie dans les nombreux romans de romancier sortis de son imagination? Une chose est sûre : entre Roth et Zuckerman se trouve une imposante machine à écrire, cet artefact fortement associé à l'image du romancier américain du XX^e siècle comme un *résistant*, et la majorité des romanciers fictifs peuplant les livres récents participent de cette image en la reconduisant par leurs comportements et leurs idéaux. Que ce soit chez Lorrie Moore, chez Nicole Krauss, ou encore chez Eric Bogosian, le modèle à suivre est celui décrit dans les chapitres précédents, culminant chez Philip Roth. Pour ces écrivains, aussi jeunes et modernes soient-ils, la définition de la littérature et l'autodéfinition de l'artiste américain reste sensiblement la même : elle découle de l'autonomisation de la littérature et de la formation graduelle des institutions la protégeant entamés à l'époque de Melville et Hawthorne.

Si on se fie à la production romanesque américaine actuelle, cette autodéfinition semble stable, malgré le fait indéniable que la littérature vit en ce moment sa plus grande révolution depuis l'invention de l'imprimerie, avec l'arrivée du livre électronique et de la diffusion en ligne. En 2009, Eric Bogosian publiait *Perforated Heart*, un roman racontant les déboires

³ Philip Roth, entretien avec Tina Brown, « Philip Roth Unbound ». *The Daily Beast*, 30 octobre 2009. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2009/10/30/philip-roth-unbound-interview-transcript.html>> (page consultée le 26 juin 2013).

d'un romancier populaire revenant sur son idéalisme de jeunesse reprenant la majorité des motifs et des tropes étudiés dans ce travail. Le protagoniste s'exprime avec une fougue et une indignation intemporelle, celle de l'écrivain ambitieux rencontré aussi bien chez Thomas Wolfe que chez William Dean Howells :

You buttered me up. Flattered me. You memorized all my books. Perhaps to imitate me. And perhaps you will succeed with your imitation, perhaps you will be *lauded* for your imitation. Receive a grant or two. Maybe an award! A critic will marvel at your insightful and slick style. (Because the critics can only recognize the *derrière-garde*.)

But, Theo, it's not just about being a "good writer." That will get you nowhere. You must go much deeper. You must scalpel your flesh, dig out your own bones, sharpen them on the stone of disappointment, strop them on anger until they're keen as quills, then dip them in your own painthickened blood. *Then* you can go to work. Awkwardly and publicly. With no guarantees. And that's how one makes one's way, "young scholar."

You will have to get angry, stay angry, at society, at the world, at the rich and the poor, the politicians and the academy, and *me*, for years, to find your way. This is what you need and what your work needs. And still, it may not come. Without anger, you cannot be a great artist⁴.

Pourtant, au milieu de cette image figée de l'artiste en colère (contre lui-même, contre le succès, contre l'ingratitude, etc.), reconduite par plusieurs jeunes auteurs, surgit peu à peu un nouveau paradigme d'écriture inscrivant l'écrivain autrement. Faisant face à des problèmes inédits comme l'absence de connexion wifi dans un lieu public, ce dernier se retrouve à des lieux de la mauvaise foi dissimulée par l'autocritique et de l'authenticité offerte momentanément par une machine à écrire obsolète, dans des romans comme ceux de Tao Lin, un auteur né en 1983 et ayant grandi avec les nouvelles technologies. D'une certaine manière, il est possible de croire qu'à partir du moment où ils se mettront à écrire sur des produits Apple (et à utiliser internet sans que cela soit décrit comme un génocide culturel) on pourra véritablement parler d'un changement de garde dans la représentation de l'écrivain imaginaire à l'Âge de l'Écran :

⁴ Eric Bogosian, *Perforated Heart*. New York, Simon & Schuster, 2009, p. 270.

It was spring, not winter or autumn, Paul thought with some lingering confusion. He listened to the layered murmur of wind against leaves, familiarly and gently disorienting as a terrestrial sound track, reminding people of their own lives, then opened his MacBook – sideways, like a hardcover book – and looked at the internet, lying on his side, with his right ear pressed into his pillow, as if, unable to return to sleep, at least in position to hear what, in his absence, might be happening there⁵.

Ce Paul un peu fantomatique, décrit sommairement comme un « writer » n'écrivant pas autant qu'il « travaille sur des trucs » (un « "working on things"⁶ », placé entre d'ironiques guillemets), et dont on raconte les quelques mois le séparant de la tournée de promotion de son prochain roman, devient ici une figure difficile à cerner, aussi fuyante et énigmatique que celle de l'auteur. Sans personnalité remarquable, sans désirs pulsionnels pour stimuler un ego de créateur envahissant, l'écrivain fictif de Tao Lin pose des questions innovatrices sur le statut du romancier américain, auxquelles les prochaines années répondront. Seul devant son écran d'ordinateur, couché sur son lit défait, Paul réinvente peut-être la posture inconfortable de l'écrivain à l'ère d'internet et de la fin du livre. Évoluant dans un monde où il est désormais possible de s'occuper soi-même de la diffusion de son œuvre et de sa promotion sur les réseaux sociaux, Paul appartient à une culture nouvelle, dont les règles restent entièrement à définir.

Néanmoins, il faut souligner que son apparition comme personnage à l'intérieur d'un livre classifié comme « a novel » et publié avec fanfare en juin 2013 chez Vintage Contemporaries, une filiale appartenant à Random House, elle-même membre d'un empire médiatique achetée en 1998 par le géant allemand des communications Bertelsmann, laisse planer un doute sur le côté purement novateur de la figure de Paul. En effet, l'aspect traditionnel de cette publication, avec ce qu'elle comporte de publicité, de tournée promotionnelle, de critiques légitimantes dans les grands journaux influents, démontre à quel point même un jeune auteur comme Tao Lin (connu pour son utilisation efficace des réseaux sociaux et associé durant quelques années au mouvement « hipster » détaché des grands réseaux de diffusion officiels, orchestrant sa propre diffusion sur internet) peine à envisager

⁵ Tao Lin, *Tai Pei*. New York, Vintage Books, 2013, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

la reconnaissance littéraire autrement qu'à partir de ces modalités. Un livre difficile à cerner comme *Tai Pei* participe d'un système en pleine transition, certes, mais qui résiste aux changements en parvenant à récupérer une posture supposément inédite comme celle de Tao Lin⁷. Ainsi, le livre, en tant qu'objet culturel dont la légitimité et les frontières se voit minées par le réalignement orchestré par la publication en ligne et autres formes d'expression de soi, reste pour Lin (comme pour Paul, d'ailleurs, dont le roman paraît chez un éditeur reconnu), l'instrument idéal afin de concrétiser son existence d'écrivain.

*

En octobre 2012, le journal français *Les Inrockuptibles* publiait un entretien avec Philip Roth dans lequel on apprenait sa décision d'arrêter d'écrire, après plus de cinquante ans de carrière. « Enfin serein », pour citer la journaliste, Roth annonçait sans grande pompe qu'il n'y aurait plus rien après *Nemesis* : « Pour tout vous avouer, j'en ai fini. *Némésis* sera mon dernier livre. Regardez E. M. Forster, il a arrêté d'écrire de la fiction vers l'âge de 40 ans. Et moi qui enchaînais livre sur livre, je n'ai rien écrit depuis trois ans⁸. » Fin tragique de l'inspiration ou réalisation consciente d'avoir *tout* dit? Peut-être s'agissait-il d'un parfait mélange des deux. L'écrivain américain semblait à la fois résigné et satisfait, fier de la tâche accomplie mais étrangement déçu par l'impossible « exhaustivité » de son œuvre.

⁷ André Schiffrin écrit qu'en 1998, alors que l'avènement d'Internet était déjà une donnée importante à considérer pour l'avenir du livre, le milieu éditorial américain était loin de réduire son rythme de production : « Some 50,000 entities are still recognized by the Library of Congress as publishers. About 5 percent of those, or 2,600, are substantial enough to be recognized by the Association of American Publishers, the trade association. In 1998 close to 2.5 billion books were sold in the United States – far more than in any other Western Country – earning some \$23 billion. » [André Schiffrin, *The Business of Books. Op. cit.*, p. 7.] Quinze ans plus tard, la tendance ne semble pas être à la baisse, comme le démontrent les chiffres publiés en 2012 par Bowker, le plus important fournisseur de données bibliographiques sur l'édition aux États-Unis : pour l'année 2011, plus de soixante mille œuvres inédites de fiction ont été recensées. Voir : « Publishing Market Shows Steady Title Growth in 2011 Fueled Largely by Self-Publishing Sector ». *Bowker*, 5 juin 2012. <http://www.bowker.com/en-US/aboutus/press_room/2012/pr_06052012.shtml> (page consultée le 16 août 2013).

⁸ Philip Roth, cité dans Nelly Kaprièlian, « Philip Roth : *Némésis* sera mon dernier livre ». *Les Inrocks*, 7 octobre 2012. <<http://www.lesinrocks.com/2012/10/07/livres/philip-roth-nemesis-sera-mon-dernier-livre-11310126/>> (page consultée le 12 juin 2013).

Jumelée à un article du *Paris Review* paru quelques mois plus tard (dans lequel un jeune garçon de café new-yorkais dont le premier roman venait d'être publié prétendait avoir reçu Roth comme client, lequel lui aurait fortement conseillé d'oublier l'idée d'écrire s'il voulait être heureux), cette déclaration sans ambages résume bien l'atmosphère créée lentement mais sûrement autour du corpus que j'ai voulu étudier dans ce travail, celui du romancier représenté en fiction dans sa splendeur contradictoire. Dans le dialogue suivant, ayant eu lieu entre Julian Tepper (l'auteur de l'article) et le maître de la fiction littéraire américaine, on retrouve une amertume face à la « vie littéraire » et au métier d'écrire portant encore un peu plus loin la réflexion entamée sur l'image du romancier américain :

He was seated alone at a table, reading on an iPhone and awaiting his check. I approached Roth with less trepidation than I had anticipated, given that in past years, the author's presence had been enough to make me physically ill and render my hands so shaky that I would drop plates, spill coffee, trip on air. He looked ... well, he looked like Roth: ruddy skinned, dark eyes stoical, bushy eyebrows untamed, shoulders back in a noble posture. Against my boss's orders (I've actually signed a piece of paper that said I wouldn't write about patrons or bother them with things such as my novel, the consequence being my termination ... I hope I have a job tomorrow, the child will need diapers!) I keep copies of the novel in a knapsack under the waiter's station just for moments like these. I tucked one under my arm. With every table in the dining room occupied and me, the only waiter, neglecting the needs of a good fifty patrons, I approached Roth. Holding out *Balls* as a numbness set into the muscles of my face, I spoke. "Sir, I've heard you say that you don't read fiction anymore, but I've just had my first novel published and I'd like to give you a copy."

His eyes lifting from his iPhone, he took the book from my hands. He congratulated me. Then, staring at the cover, he said, "Great title. I'm surprised I didn't think of it myself."

These words worked on me like a hit of morphine. Like two hits. It felt as if I was no longer the occupant of my own body. The legs had gone weak, the ears warmed, the eyes watered, the heart rate increased rapidly. Barely able to keep myself upright, I told him, "Thank you."

Then Roth, who, the world would learn sixteen days later, was retiring from writing, said, in an even tone, with seeming sincerity, "Yeah, this is great. But I would quit while you're ahead. Really, it's an awful field. Just torture. Awful. You write and write, and you have to throw almost all of it away because it's not any good. I would say just stop now. You don't want to do this to yourself. That's my advice to you."

I managed, "It's too late, sir. There's no turning back. I'm in."

Nodding slowly, he said to me, "Well then, good luck."

After which I went back to work⁹.

Marquant incontestablement la fin d'une époque, cet échange illustrant la rencontre d'un enthousiasme inébranlable et d'un cynisme décapant offre une porte d'entrée idéale afin de revisiter l'ensemble des figures décrites et analysées en parallèle avec l'évolution de la littérature et de la formation d'une institution littéraire aux États-Unis, ce pays d'opportunité où le romancier/poète s'est d'abord autoproclamé, à la manière de la république naissante et où il a tranquillement cheminé vers la formation d'un champ professionnel et vers une désillusion quasi totale vis-à-vis du monde des livres comme du monde politique en général.

Roth ne ménage pas le pauvre Tepper au sujet de l'ambition littéraire : le jeu n'en vaut pas la chandelle et, en rétrospective, les déceptions, les malentendus, les désagréments seront toujours plus importants que les avantages liés à la popularité éphémère, et même à la gloire éternelle. Bien sûr, la réponse de Tepper est significative, dans la mesure où, admirant profondément Roth, il s'identifie à lui, à sa carrière et à son parcours d'artiste, mais *jusqu'à un certain point* : celui de prendre pareil conseil au pied de la lettre et « arrêter » immédiatement d'écrire pour son bien. Quand Tepper répond qu'il est trop tard pour faire marche arrière, il indique sa croyance en une carrière littéraire riche, stimulante malgré les écueils, et il développera d'ailleurs l'argument dans la suite son article. Si Roth n'y voit que naïveté navrante, il reste assez gentleman pour lui souhaiter bonne chance.

*

Au cours de cette thèse, j'ai voulu éclairer les transformations du milieu littéraire américain en me servant du personnage du romancier tel qu'elle a évolué au fil du temps. Les discours romanesques ont été abordés dans leurs aspects esthétiques, leur valeur narrative de transformation du réel en fiction, mais également dans leur aspect informatif, c'est-à-dire

⁹ Julian Tepper, « In Which Philip Roth Gave Me Life Advice ». *Paris Review*, 31 décembre 2012. <<http://www.theparisreview.org/blog/2012/12/31/in-which-philip-roth-gave-me-life-advice/>> (page consultée le 12 juin 2013). [La ponctuation est celle de l'auteur.]

dans ce qu'ils permettent de déduire (de confirmer ou d'infirmer) sur l'environnement social dans lesquels ils sont énoncés, auquel on n'a souvent accès qu'à travers les livres d'histoire et les études critiques. Grâce à cette utilisation du discours romanesque, risquée certes, mais au bout du compte fructueuse, il m'a été possible de revoir les grands moments de l'histoire littéraire des États-Unis, pourrait-on dire, *de l'intérieur*. Ainsi, c'est à partir de ce que les romans ont eu à en dire que je me suis penché sur des phénomènes comme l'évolution de la diffusion et de la commercialisation du livre au cours des cent cinquante dernières années, pour en arriver à complexifier le portrait traditionnel d'une industrie ayant connu un « âge d'or » disparu avec l'arrivée de la télévision, des conglomerats médiatiques et autres engeances du capitalisme moderne. Il suffit de se rappeler les chapitres décrivant les tractations entre l'éditeur Mr. Brandreth et le personnage de Percy Ray dans *The World of Chance*, de Howells, pour s'apercevoir que la recherche du profit (par la sélection de livres pouvant « marcher ») était déjà à la fin du XIX^e siècle l'objectif principal des maisons d'éditions américaines installées à New York.

J'ai également abordé, de manière plus formelle, l'évolution de la représentation du romancier dans les romans, en mettant l'accent sur certains changements importants de perspective et de modalités narratives. D'une part, la mise en récit du romancier, qui s'est d'abord effectuée par l'entremise d'un narrateur externe « jugeant » le protagoniste, a progressé lentement vers une plus grande revendication de la parole à la première personne. Que le premier romancier fictif auquel le lecteur accède par un « je » incarné soit Arturo Bandini n'est pas anodin, car en sa qualité de fils d'immigrant réclamant sa place dans cette nation supposément inclusive avec une arrogance contagieuse, ce dernier réactualise de façon inédite le rêve américain de l'invention de soi.

D'autre part, alors qu'en Europe la tradition du *Künstlerroman* mettait déjà en scène depuis longtemps l'artiste perçu à travers les mots d'un narrateur-témoin s'interrogeant sur les racines de son génie, les premiers récits de ce genre apparaissent aux États-Unis dans les années 1950, avec des romans comme *Pictures From an Institution* de Randall Jarrell et *Clem Anderson*, de R. V. Cassill. L'exemple de *The Real Life of Sebastian Knight* a servi à éclairer les raisons pour lesquelles ce type de narration a pris du temps à faire son entrée sur le

territoire, malgré l'existence d'une génération d'écrivains ayant eu une énorme influence sur l'imaginaire collectif dans l'entre-deux-guerre.

Sans conteste, cependant, la question primordiale traversant l'entièreté de ce travail reste celle des rapports ambivalents entre le romancier et la littérature comme moyen d'expression de son identité face à la littérature comme commodité économique. Afin de parvenir à couvrir le terrain le plus large possible lors de mon enquête, j'ai construit une typologie de quinze figures qui, sans prétendre à l'exhaustivité, permettent de dresser un portrait composite du romancier fictif au travers de l'histoire de la littérature américaine. De Pierre Glendinning le « self-made poet », artiste à la fois autoproclamé et raté surgissant en pleine Renaissance américaine, à Benjamin Sachs le « clandestin » abandonnant son manuscrit en cours pour s'engager dans la voie du terrorisme, en passant par Jesse Robinson le « meutrier » incapable d'endurer l'hypocrisie de la société blanche légitimant son travail et Allison MacKenzie la « scandaleuse » victime de ses ambitions littéraires transformées en succès populaire, ces quinze figures du romancier américain forment une impressionnante galerie de doléance. À les croire sur parole, il serait facile de conclure que la littérature, comme vocation et comme institution, n'en vaut pas la peine. Elle est un *projet* enthousiasmant, mais une *réalité* décevante, dans la mesure où rien de ce que le romancier n'envisageait ne se déroule comme prévu : la célébrité vaine et la gloire éternelle se sont mêlées jusqu'à devenir indiscernables, le scandale a fait de lui une vedette *et* un paria. Il a réussi à publier sans mérite réel; il s'est fait manipuler par des hommes sans scrupules; il a provoqué l'ire de ses proches, de sa famille et de ses amis en exposant leur vie privée au grand jour; il a voulu se défendre en invoquant la théorie selon laquelle *l'auteur est mort* et ses intentions ne comptent pas; il a insisté sur la mauvaise lecture que constitue l'interprétation biographique de ses livres; il s'est désolidarisé de ses personnages et de leurs discours afin de bien marquer le territoire de la fiction; il a rencontré ses lecteurs et ceux-ci se sont révélés être de dangereux fanatiques; il s'est retiré de la société et de l'œil du public mais, ce faisant, a engendré son propre mythe et a participé à la névrose de ses admirateurs; il s'est fait justicier et terroriste à la fois, abandonnant son manuscrit en cours et redécouvrant momentanément le vrai sens de sa « vie américaine », sans satisfaction autre qu'une mort rapide et sans douleur.

Attablé avec son iPhone dans un restaurant de Manhattan, seul avec le souvenir de l'édifice littéraire imposant construit au fil des décennies, le Philip Roth conseillant à Julian Tepper d'abandonner l'écriture pendant qu'il en est encore temps ne représente-t-il pas les hommes et les femmes réunis ici, ne les contient-il pas en lui? Sa déception est palpable et convaincante : lui qui a incarné l'ensemble des rôles et a joué l'ensemble des partitions (s'amusant ici à narrer de façon désabusée la vie d'artiste bohème, et là à démolir la prétention des critiques et des analystes croyant comprendre la littérature mieux que les créateurs), il n'a plus qu'une leçon à donner, mais d'importance. La littérature, on y croit quand on ne sait pas de quoi il s'agit vraiment : on y a plongé en tant que lecteur d'abord, et les mots ont donné envie d'appartenir à ce monde et d'y participer. La littérature, la *fiction*, se résume au pouvoir charmeur des mots et à leur nature foncièrement manipulatrice : ils manipulent la réalité et la forment à leur guise. Dans les paroles de Roth se retrouve ce constat de la manipulation et de la facticité : écrire équivaut à croire en quelque chose qui n'existe pas réellement, c'est courir après des chimères et se mentir à soi-même.

À partir de ce constat pour le moins troublant, une frontière poreuse se trace entre, d'une part, l'enthousiasme du projet créateur et la promesse non tenue de la littérature et, d'autre part, la rencontre fracassante de la promesse américaine avec son actualité. L'image reste symbolique, bien sûr, mais elle n'en est pas moins envahissante dans les récits d'écrivains : continuer de croire en une rédemption par la littérature signifie aussi croire en une Amérique *possible*, annoncée depuis la Révolution, s'étant construite par la parole, l'éloquence et la persuasion. Il n'est pas innocent, de ce point de vue, que l'écrivain soit aussi souvent condamné, dans son propre livre, par la narration offrant en pâture sa naïveté et son ingénuité. Ces narrateurs, voix brillantes qu'on ne saurait associer à leur auteur respectif, montrent l'inutilité et la naïveté de l'acharnement. Eux, les auteurs, ne sont pas naïfs, loin de là : si le rêve de l'Amérique est irrécupérable, celui de l'écrivain le sera tout autant.

Aucun de ces êtres fictifs n'est présenté explicitement comme une métaphore ou un symbole de l'Amérique, aucun de ses récits n'a été lu comme une allégorie du grand récit américain. Pourtant, dans leur rapport ambivalent avec leur pratique, il est possible d'établir un parallèle avec la façon dont ils voient leur place et leur rôle en tant que critiques d'une

Amérique utopique n'ayant pas tenu sa promesse, mais gardant en elle les potentialités de sa réalisation.

Peut-être se trouve-t-il là, le cœur de cette *mauvaise foi* constatée si souvent, plaçant le romancier fictif dans un cadre narratif contradictoire où on l'amène à comprendre que la littérature est une tare sociale, en faisant simultanément de la grande littérature sur son dos. Peut-être faut-il voir, dans cette *ambiguïté* profonde face à la tentative de créer quelque chose de beau, de sincère et de transcendant à la fois, une forme aigüe de désaveu de la nation doublée d'une incapacité à l'abandonner à son sort. En effet, depuis leur apparition durant la période considérée comme la plus importante pour l'invention d'une culture proprement américaine, les romans de romanciers n'ont cessé de vouloir *ouvrir les yeux* à leurs héros continuant de se mentir à eux-mêmes, toujours prêts à donner une dernière chance (la leur, précisément) à la littérature.

Julian Tepper, ce jour-là, a compris ce que Philip Roth voulait lui communiquer, et il explique pourquoi, malgré sa profonde compréhension, Roth avait tort, et pourquoi l'écriture n'était pas l'engeance décriée par le vieux romancier :

In the two weeks that followed our exchange, I've mentally replayed the moment again and again. And the conclusion I've most often drawn was that if I hadn't been drugged by his compliment, by his presence, by the fact that he was actually engaging me in a conversation about writing, I would have asked him not whether he would have traded in all the celebrity, the money, and the sex to have lived the more plain existence of, say, an insurance agent. No, I would have asked him about boredom. And though I have only one novel published—and experienced none of the success of Roth—I still feel strongly that the one thing a writer has above all else, the reward which is bigger than anything that may come to him after huge advances and Hollywood adaptations, is the weapon against boredom. The question of how to spend his time, what to do today, tomorrow, and during all the other pockets of time in between when some doing is required: this is not applicable to the writer. For he can always lose himself in the act of writing and make time vanish. After which, he actually has something to show for his efforts. Not bad. Very good, in fact. Maybe too romantic a conceit, but this, I believed, was the great prize for being born ... an author¹⁰.

¹⁰ *Ibid.* [La ponctuation est celle de l'auteur.]

Face à Roth désillusionné, Tepper est resté silencieux, ne sachant quoi rétorquer, mais il a vite su transformer cette rencontre décevante en réflexion sur la déception, l'ennui, et la belle solitude de l'écrivain. Sa réponse différée, celle d'un « auteur né », comme il l'écrit (aussi bien engendré par l'expression d'une liberté que créé par l'évidence d'un destin tracé d'avance), incarne la sincérité modeste et franche de la promesse renouvelée, se déclinant avec l'éloquence des mots manipulés par un esprit vif et humble à la fois.

Il est difficile de ne pas avoir confiance en lui.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus d'analyse

1.1 Corpus principal

Alcott, Louisa May, *Little Women*. New York, Bantam Classic, 2007 [1868-1869], 543 pages.

Auster, Paul, *Leviathan*. New York, Penguin Books, 1992, 275 pages.

Baldwin, James, *Another Country*. New York, Vintage, 1993 [1962], 436 pages.

Brion Davis, Clyde, *The Great American Novel--*. New York, Farrar & Rinehart, 1938, 309 pages.

DeLillo, Don, *Mao II*. New York, Penguin Books, 1991, 241 pages.

Evans, Augusta J., *St. Elmo*. New York, G. W. Carleton & Co., 1866, 571 pages.

Fante, John, *Ask the Dust*. New York, Harper Perennial Modern Classics, 2006 [1939], 165 pages.

Fern, Fanny, *Ruth Hall*, New York, Mason Brothers, 1855, 400 pages.

Hawthorne, Nathaniel, « The Devil in Manuscript », *The Snow Image, and Other Twice-Told Tales*. The Project Gutenberg, ebook #513, format Kindle, 1996.

Himes, Chester, *The End of a Primitive*. New York, Old School Books, 1990 [1955], 207 pages.

Howells, William Dean, *The World of Chance*. New York, Harper & Brothers Publishers, 1893, 375 pages.

Irving, John, *The World According to Garp*. New York, Balantine Books, 1998, [1976], 609 pages.

Jarrell, Randall, *Pictures from an Institution*. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1968, [1954], 277 pages.

Jong, Erica, *How to Save Your Own Life*, New York, Jeremy P. Tarcher, 2006 [1977], 313 pages.

King, Stephen, *Misery*. New York, Signet, 1988 [1987], 338 pages.

London, Jack, *Martin Eden*. Project Gutenberg, ebook #1056, format Kindle, 2004.

Lurie, Alison, *Real People*, New York, Henry Holt & Company, 1998 [1969], 163 pages.

Mailer, Norman, *Barbary Shore*. New York, Vintage, 1997 [1951], 320 pages.

_____, *The Deer Park*. New York, Londres, Corgi Books, 1971 [1955], 347 pages.

Malamud, Bernard, *The Tenants*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003 [1971], 230 pages.

Melville, Herman, *Pierre or The Ambiguities*, dans *Pierre*, *Israel Potter*, *The Piazza Tales*, *The Confidence Man*, *Uncollected Prose*, *Billy Budd*. New York: The Library of America, 1984 [1852], 1478 pages.

Metalious, Grace, *Return to Peyton Place*, Boston, Northeastern University Press, 2007 [1959], 238 pages.

Nabokov, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight*. New York, Vintage, 1992 [1941], 203 pages.

Oates, Joyce Carol, *Expensive People*. New York, The Modern Library, 2006 [1968], 274 pages.

Roth, Philip, *Exit Ghost*. New York, Penguin Books, 2007, 292 pages.

Sorrentino, Gilbert, *Mulligan Stew*. New York, Grove Press, 1987 [1979], 445 pages.

Van Vechten, Carl, *Nigger Heaven*. New York, Alfred A. Knopf, 1926, 286 pages.

Wharton, Edith, *Hudson River Bracketed*. New York, Scribners, 1929, 536 pages.

Wolfe, Thomas, *You Can't Go Home Again*. New York, Perennial, 1989 [1940], 576 pages.

1.2 Corpus secondaire

Ames, Jonathan, *Wake Up, Sir!* New York, Scribner, 2004, 352 pages.

Anderson, Sherwood, *Winesburg, Ohio*. New York, The Modern Library, 2002 [1919], 246 pages.

Auster, Paul, *The New York Trilogy*. New York, Penguin Classics, 2006 [1896], 308 pages.

Barth, John, *LETTERS*. Normal, Dalkey Archive Press, 1994 [1979], 772 pages.

_____, *Sabbatical*. Normal, Dalkey Archive Press, 1996 [1982], 366 pages.

Bogosian, Eric, *Perforated Heart*. New York, Simon & Schuster, 2009, 271 pages.

Cassill, R. V., *Clem Anderson*. New York, Simon & Schuster, 1961, 627 pages.

Ford, Richard, *Independence Day*. Toronto, Little Brown Canada, 1995, 451 pages.

_____, *The Sportswriter*. New York, Vintage Contemporaries, 1995 [1986], 375 pages.

James, Henry, *The Figure in the Carpet and Other Stories*. New York, Penguin Classics, 1986, 443 pages.

Lin, Tao, *Tai Pei*. New York, Vintage Books, 2013, 248 pages.

Melville, Herman, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, 1436 pages.

Norris, Frank, *Novels and Essays*. New York, The Library of America, 1986, 1232 pages.

Roth, Philip, *The Ghost Writer*. Londres, Vintage Books, 2005 [1979], 179 pages.

Schulberg, Budd, *The Disenchanted*. New York, Random House, 1950, 408 pages.

Updike, John, *The Complete Henry Bech*. New York, The Modern Library, 2001, 509 pages.

Williams, John A., *!Click Song*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1982, 430 pages.

_____, *The Man Who Cried I Am*. New York, The Overlook Press, 2004 [1967], 412 pages.

Wolff, Tobias, *Old School*. New York, Vintage, 2003, 195 pages.

Wouk, Herman, *Youngblood Hawke*. New York, Little Brown & Co., 1962, 783 pages.

2. Ouvrages théoriques

2.1 Histoire littéraire américaine; histoire du livre et de l'édition; « cultural studies »

Aaron, Daniel, *The Unwritten War, American Writers and the Civil War*. New York, Oxford University Press, 1973, 385 pages.

Baym, Nina, *Novels, Readers, and Reviewers*. Ithaca, Cornell University Press, 1984, 287 pages.

_____, dir., *The Norton Anthology of American Literature, Volume C, 1865-1914*. New York, W. W. Norton & Company, 2007, 1176 pages.

Bercovitch, Sacvan, dir., *The Cambridge History of American Literature, Volume 3, Prose Writing, 1860-1920*. New York, Cambridge University Press, 2005, 813 pages.

_____, dir., *The Cambridge History of American Literature, Volume 8, Poetry and Criticism, 1940-1995*. New York, Cambridge University Press, 1996, 545 pages.

_____, *The Rites of Assent; Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York, Routledge, 1993, 424 pages.

Burrill Angell, James, *Martin Eden and The Education of Henry Adams : The Advent of Existentialism in American Literature*. Lincoln, iUniverse, 2006, 73 pages.

- Bradbury, Malcolm, *The Modern American Novel*. Oxford, Oxford Paperbacks, 1992, 336 pages.
- Cabau, Jacques, *La prairie perdue*. Paris, Seuil, 1966, 376 pages.
- Charvat, William, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Columbus, Ohio State University Press, 1968, 327 pages.
- Chénétier, Marc, *Au-delà du soupçon*. Paris, Seuil, 1989, 453 pages.
- Cohen, Lara Langer, *The Fabrication of American Literature : Fraudulence and Antebellum Print Culture*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2012, 245 pages.
- Cowley, Malcolm, *The Literary Situation*. New York, The Viking Press, 1954, 259 pages.
- Crews, Frederick, *The Critics Bear it Away : American Fiction and the Academy*. New York, Random House, 1992, 213 pages.
- Davidson, Cathy N., *Revolution and the Word : The Rise of the Novel in America*. New York, Oxford University Press, 2004 [1986], 480 pages.
- Dowling, David, *Capital Letters; Authorship in the Antebellum Market*. Iowa City, University of Iowa Press, 2009, 217 pages.
- Elliott, Emory, dir., *The Columbia History of the American Novel*. New York, Columbia University Press, 905 pages.
- Fiedler, Leslie, *Love and Death in the American Novel*. Londres, Jonathan Cape, 1967, 512 pages.
- _____, *The Inadvertent Epic*. Toronto, Canadian Broadcasting Corporation, 1979, 85 pages.
- Fink, Steven, *Prophet in the Marketplace : Thoreau's Development as a professional Writer*. Columbus, Ohio State University Press, 1999, 352 pages.

- Graff, Gerald, *Professing Literature : An Institutional History*. Chicago, University of Chicago Press, 1987, 340 pages.
- Hirsch, Jerrold, *Portrait of America : A Cultural History of the Federal Writer's Project*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003, 328 pages.
- Howells, William Dean, *Literary Friends and Acquaintances, A Personal Retrospect of American Authorship*. The Project Gutenberg, ebook #4201, format Kindle, 2006.
- _____, *Literature and Life*. The Project Gutenberg, ebook #3389, format Kindle, 2006.
- Jurca, Catherine, *White Diaspora; The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*. Princeton, Princeton University Press, 2001, 238 pages.
- Kazin, Alfred, *On Native Grounds*. New York, Mariner Books, 1995 [1942], 564 pages.
- Lawrence, D.H., *Studies in Classic American Literature*. New York, Penguin Books, 1977 [1923], 187 pages.
- Madden, David, dir., *Though Guy Writers of the Thirties*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1968, 247 pages.
- Marcus, Greil, *The Shape of Things to Come*. New York, Picador, 2007, 324 pages.
- Marcus, Greil et Werner Sollors, dir., *A New Literary History of America*. Cambridge, Harvard University Press, 2009, 1095 pages.
- Matthiessen, F. O., *American Renaissance*. Oxford : Oxford University Press, 1974 [1941], 678 pages.
- McGee, Micki, dir., *Yaddo : Making American Culture*. New York, Columbia University Press, 2008, 184 pages.
- McGurl, Mark, *The Program Era, Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, Harvard University Press, 2009, 466 pages.

- Newman, Judie, *Alison Lurie : A Critical Study*. Amsterdam, Rodopi, 2000, 221 pages.
- Perosa, Sergio, *American Theories of the Novel : 1793-1903*. New York, New York University Press, 1983, 243 pages.
- Portelli, Alessandro, *The Text and the Voice; Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*. New York, Columbia University Press, 1994, 415 pages.
- Reynolds, David S., *Beneath the American Renaissance*. New York, Knopf, 1988, 625 pages.
- Ruland, Richard et Malcolm Bradbury, *From Puritanism to Postmodernism*. Londres, Penguin UK, 1996, 480 pages.
- Showalter, Elaine, *A Jury of her Peers : American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. New York, Knopf, 2009, 586 pages.
- Simpson, Lewis P. *The Man of Letters in New England and the South*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1973, 255 pages.
- Sizer, Lyde Cullen, *The Political Work of Northern Women Writers and the Civil War, 1850-1872*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000, 368 pages.
- Stilgoe, John, *Borderland; Origins of the American Suburb, 1820-1939*. New Haven, Yale University Press, 1990 [1983], 367 pages.
- Templin, Charlotte, *Feminism and the Politics of Literary Reputation : The Example of Erica Jong*. Lawrence, University Press of Kansas, 1995, 240 pages.
- Trilling, Lionel, *Beyond Culture : essays on Literature and Learning*. New York, Viking, 1965, 235 pages.
- West III, James L. W., *American Authors and the Literary Marketplace since 1900*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1988, 172 pages.

2.2 Concepts de posture et de figure/ouvrages sur le romancier fictif

Andrzejczak, Krzysztof, *The Writer in the Writing: Author as Hero in Postwar American Fiction*. Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996, 170 pages.

Beebe, Maurice, *Ivory Towers and Sacred Founts; The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York, New York University Press, 1964, 323 pages.

Belleau, André, *Le romancier fictif*. Québec, Éditions Nota Bene, 1999 [1980], 229 pages.

Couturier, Maurice, *La figure de l'auteur*. Paris, Éditions du Seuil, 1995, 262 pages.

Dozo, Björn-Olav, Anthony Glinoe et Michel Lacroix, dir., *Imaginaires de la vie littéraire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, 378 pages.

Gervais, Bertrand, *Figures, lectures; logiques de l'imaginaire, tome 1*. Montréal, Le Quartanier, 2007, 234 pages.

Hubier, Sébastien, *Le roman des quêtes de l'écrivain*. Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, 313 pages.

Huf, Linda, *Portrait of the Artist as a Young Woman*. New York, Frederick Ungar Pub. Co., 1983, 196 pages.

Lemon, Lee T., *Portraits of the Artist in Contemporary Fiction*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1985, 284 pages.

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007, 210 pages.

Pluvinet, Charline, *Fictions en quête d'auteurs*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, 314 pages.

Tremblay, Roseline, *L'écrivain imaginaire; essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2005, 600 pages.

2.3 Théorie littéraire et essais critiques

- Angenot, Marc, *1889 : un état du discours social*. Montréal, Le Préambule, 1989, 1175 pages.
- Baudrillard, Jean, *Amérique*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1986, 249 pages.
- Booker, M. Keith, *Techniques of Subversion in Modern Literature; Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. Gainesville, University of Florida Press, 1991, 294 pages.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*. Paris, Seuil, 1998, 306 pages.
- Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*. Paris, Labor, 2005 [1978], 238 pages.
- Escarpit, Robert, dir., *La littérature et le social, éléments pour une sociologie de la littérature*. Paris, Flammarion, coll. « Points/Champs sociologiques », 1970, 315 pages.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in this Class?* Cambridge, Harvard University Press, 1982, 394 pages.
- Gass, William H., *Fiction and the Figures of Life*. New York, Alfred A. Knopf, 1970, 288 pages.
- Gervais, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal, XYZ, 1998, 231 pages.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, Presses universitaires de France, 1992, 271 pages.
- Lenain, Thierry, dir., *Mensonge, mauvaise foi, mystification; les mésaventures du pacte fictionnel*. Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2005, 204 pages.
- Maingueneau, Dominique, *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*. Paris, Belin, 2006, 187 pages.
- Maurus, Patrick et Claude Duchet, *Un chemin vagabond : nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré-Champion, 2011, 272 pages.

McGurl, Mark, *The Novel Art : Elevations of American Art After Henry James*, Princeton, Princeton University Press, 2001, 221 pages.

Millett, Kate, *Sexual Politics*. Champaign, University of Illinois Press, 2000 [1970], 399 pages.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, coll. « Folio essais », Gallimard, 1948, 307 pages.

Siganos, André, dir., *Solitudes, écriture et représentation*. Grenoble, ELLUG, 1995, 240 pages.

Tillard, Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs*, Montréal, Le Quartanier, 2011, 476 pages.

2.4 Articles et sites internet

Anonyme, « Typecast ». *Chicago Tribune*, 9 décembre 2009. <http://articles.chicagotribune.com/2009-12-12/news/0912110233_1_typewriter-keys-manual> (page consultée le 26 juin 2013).

Anonyme, « Publishing Market Shows Steady Title Growth in 2011 Fueled Largely by Self-Publishing Sector ». *Bowker*, 5 juin 2012. <http://www.bowker.com/en-US/aboutus/press_room/2012/pr_06052012.shtml> (page consultée le 16 août 2013).

Berryman, Charles, « Philip Roth and Nathan Zuckerman : A Portrait of the Artist as a Young Prometheus ». *Contemporary Literature*, vol. 3, no. 2, été 1990, p. 177-190.

Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire ». *Actes de la recherche en science sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.

Brier, Evan, « The Accidental Blockbuster : *Peyton Place* in literary and institutional context ». *Women's Studies Quarterly*, vol. 33, no. 3-4, automne-hiver 2005, p. 48-65.

- Brown, Charles Brockden, « The Difference Between History and Romance ». *The Monthly Magazine and American Review*, Volume II. New York, T. & J. Swords, 1800, p. 251-253.
- Brown, Tina, « Philip Roth Unbound ». *The Daily Beast*, 30 octobre 2009. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2009/10/30/philip-roth-unbound-interview-transcript.html>> (page consultée le 26 juin 2013).
- Ceasar, Ed, « Don DeLillo ». *The Sunday Times*, 21 février 2010. <http://www.edcaesar.co.uk/article.php?article_id=39> (page consultée le 10 avril 2012).
- Cottenet, Cécile, « Publishing during the Harlem Renaissance ». *La clé des langues* (Lyon: ENS LYON/DGESCO), février 2011. <<http://cle.ens-lyon.fr/anglais/publishing-during-the-harlem-renaissance-115615.kjsp>> (page consultée le 12 août 2013).
- Dzieza, Josh, « Things Jonathan Franzen Says Are Bad for Society: Kakutani, Facebook ». *The Daily Beast*, 7 mars 2012. <<http://www.thedailybeast.com/articles/2012/01/30/things-jonathan-franzen-says-are-bad-for-society-kakutani-facebook.html>> (page consultée le 23 mai 2012).
- Duchet, Claude, « L'écriture de la socialité ». *Poétique*, no 16, 1973, p. 446-453.
- Esposito, Scott, « New Clichés : How Mulligan Stew Uses Old Lines to Slam Pretentious Authors ». *The Quarterly Conversation*, 2008. <<http://quarterlyconversation.com/mulligan-stew-gilbert-sorrentino>> (page consultée le 5 février 2013).
- Feldman, Charles, « Where's Thomas Pynchon ». *CNN*, 5 juin 1997. <<http://cgi.cnn.com/US/9706/05/pynchon/>> (page consultée le 26 juillet 2013).
- Fetterley, Judith, « Little Women : Alcott's Civil War », *Feminist Studies*, vol. 5, no 2, été 1979, p. 369-383.

Fitzgerald, Francis Scott, « Author's House ». *Esquire*, Juillet 1936.
 <<http://fitzgerald.narod.ru/crackup/071e-house.html>> (page consultée le 27 mai 2013).

Franzen, Jonathan, « A Rooting Interest : Edith Wharton and the problem of sympathy », *The New Yorker*, 13 février 2012.
 <http://www.newyorker.com/reporting/2012/02/13/120213fa_fact_franzen> (page consultée le 27 mai 2013).

Gerber, Merrill Joan, « A Month in the Country at Yaddo ». *The Sewanee Review*, vol. 104, no. 4, automne 1996, p. 648-657.

Harris, Robert R., « A Talk With Don DeLillo ». *The New York Time Review of Books*, 10 octobre 1982. <<http://www.nytimes.com/books/97/03/16/lifetimes/del-v-talk1982.html>> (page consultée le 10 avril 2012).

Hughes, Langston, « The Negro Artist and the Racial Mountain », *The Nation*, 23 juin 1926, p. 693.

Kapriélian, Nelly, « Philip Roth : Némésis sera mon dernier livre ». *Les Inrocks*, 7 octobre 2012. <<http://www.lesinrocks.com/2012/10/07/livres/philip-roth-nemesis-sera-mon-dernier-livre-11310126/>> (page consultée le 12 juin 2013).

Kazin, Alfred, « A Genius of Dark Necessity, » *New York Times*, 21 septembre 1980. <<http://select.nytimes.com/mem/archive>> (page consultée le 6 juin 2012)

Kirsch, Adam, « The Imaginary Jew ». *The New Republic*, 9 juillet 2012. <<http://www.newrepublic.com/book/review/the-imaginary-jew#>> (page consultée le 22 février 2013).

Knox, George, « The Great American Novel : Final Chapter », *American Quarterly*, vol. 21, no. 4, hiver 1969, p. 667-682.

Johnson, James Weldon, « The Dilemma of the Negro Author ». *The American Mercury*, décembre 1928, p. 477-481.

Lee, Herminone, « Philip Roth, The Art of Fiction No. 84 ». *The Paris Review*, no 93, Automne 1984. <<http://www.theparisreview.org/interviews/2957/the-art-of-fiction-no-84-philip-roth>> (page consultée le 4 mars 2013).

McGrath, Charles, « Don DeLillo, a Writer by Accident whose Course is Deliberate ». *New York Times*, 3 février 2010. <<http://www.nytimes.com/2010/02/04/books/04delillo.html?ref=dondelillo>> (page consultée le 22 mai 2013).

Melamed, Jodi, « The Killing Joke of Sympathy : Chester Himes's *End of a Primitive* Sounds the Limits of Midcentury Racial Liberalism ». *American Literature*, vol. 80, no. 4, décembre 2008, p. 769-797.

Mumford, Lewis, « The Wilderness of Suburbia ». *The New Republic*, 7 septembre 1921. <<http://www.unz.org/Pub/NewRepublic-1921sep07-00044>> (page consultée le 26 juin 2013).

Ohmann, Richard, « The Shaping of a Canon : U.S. Fiction, 1960-1975 ». *Critical Inquiry*, vol. 10, no. 1, septembre 1983, p. 199-223.

Pease, Donald E., « Martin Eden and the Limits of Aesthetic Experience ». *Boundary 2*, vol. 5, no 1, printemps 1998, p. 139-160.

Schoenvogel, Robert, « Critical Essay ». *20th-Century American Bestsellers : Norman Mailer's The Naked and the Dead*. <<http://people.lis.illinois.edu/~unsworth/courses/bestsellers/search.cgi?title=the+naked+and+the+dead>> (page consultée le 20 juin 2013).

Simms, William Gilmore, « The Epochs and Events of American History, as Suited to the Purposes of Art in Fiction ». *Southern and Western Monthly Magazine*, vol. 1, Charleston, Burges & James Publishers, 1845, p. 182-191.

Sontag, Susan, « Laughter in the Dark ». *New York Times*, 25 octobre 1964. <<http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-purdy.html>> (page consultée le 29 août 2012).

Spevack, Edmund, « Racial Conflict and Multiculturalism : Bernard Malamud's The Tenants ». *MELUS*, vol. 22, no. 3, automne 1997, p. 31-54

Stark, Jeff, « The John Irving Rules ». *Salon*, 8 mars 2000.
<http://www.salon.com/2000/03/08/irving_2/> (page consultée le 26 juin 2013).

Swafford, Jan, « Life in the Colonies ». *Slate*, 19 décembre 2011.
<http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2011/12/macdowell_and_yaddo_reflections_on_my_years_at_various_artists_colonies_.html> (page consultée le 17 octobre 2012).

Tepper, Julian, « In Which Philip Roth Gave Me Life Advice ». *Paris Review*, 31 décembre 2012. <<http://www.theparisreview.org/blog/2012/12/31/in-which-philip-roth-gave-me-life-advice/>> (page consultée le 12 juin 2013).

Thurston, Jarvis, « Little Magazines : An Imaginary Interview' with Jarvis Thurston ». *The Missouri Review*, vol. 7, no. 1, automne 1983, p. 232-235.

Truax, Tammi J., « Revisiting *Peyton Place* ». *University of New Hampshire Magazine*, Hiver 2011 <<http://unhmagazine.unh.edu/w11/truax.html>> (page consultée le 17 juillet 2012).

Worth, Robert F., « Nigger Heaven and the Harlem Renaissance », *African American Review*, Vol. 29, no 3, automne 1995, p. 461-473.

Young, Elizabeth, « A Wound of One's Own : Louisa May Alcott's Civil War Fiction », *American Quarterly*, vol. 48, no 3, été 1996, p. 439-474.

3. Autres sources

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008, 64 pages.

- Auchincloss, Louis, John Updike, et al., *A century of Arts and Letters*. New York, Columbia University Press, 1998, 346 pages.
- Baudrillard, Jean, *Amérique*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1986, 249 pages.
- Cooper, James Fenimore, *The Leather-Stocking Tales, vol. 1*. Cambridge, The Riverside Press, 1878, 591 pages.
- Dilworth, Thomas & Susan Holbrook, dir., *The Letters of Gertrude Stein & Virgil Thomson*, New York, Oxford University Press, 2010, 352 pages.
- Du Bois, W.E.B., *The Souls of Black Folks*. The Project Gutenberg, ebook #408, format Kindle, 2008.
- Emerson, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*. New York, Library of America, 1983, 1321 pages.
- Gardiner, Dorothy et Kathrine Sorley Walker, dir., *Raymond Chandler Speaking*. Berkeley, University of California Press, 1997, [1962], 277 pages.
- Hughes, Langston, *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York, Vintage, 2004, 736 pages.
- Irving, John, *Trying to Save Piggy Sneed*, New York, Random House, 1996, 448 pages.
- Johnson, Greg, *Invisible Writer : A Biography of Joyce Carol Oates*. New York, Dutton, 1998, 492 pages.
- Landais, Clotilde, *Stephen King as a Postmodern Author*. New York, Peter Lang Publishing, 2013, 150 pages.
- Lessing, Doris, *The Golden Notebook*. New York, Harper Perennial, 1999 [1962], 640 pages.
- London, Jack, *Revolution and Other Essays*. New York, McMillan, 1909, p. 117, 130 pages.
- Hawthorne, Nathaniel, *The House of the Seven Gables*. New York, Bantam Classics, 1981 [1851], 290 pages.

_____, *Letters of Hawthorne to William D. Ticknor, 1851-1864, vol. 1.*
Newark, Carteret Book Club, 1910, 253 pages.

_____, *Collected Novels.* New York, Library of America, 1272 pages.

Hirsch, Jerrold, *Portrait of America : A Cultural History of the Federal Writer's Project.*
Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2003, 328 pages.

Howells, Mildred, *Life in Letters of William Dean Howells.* New York, Garden City, 1928,
409 pages.

Mailer, Norman, *Advertisements For Myself.* New York, Putnam, 1959, 448 pages.

Melville, Herman, *The Writings of Herman Melville, volume seven : Pierre; or, The Ambiguities.* New York, Northwerner-Newberry edition, 2000, 435 pages.

_____, *Pierre; or The Ambiguities; the Kraken edition; edited by Hershel Parker.* New York, HarperCollins, 1995, 449 pages.

Miller, James E., dir., *Theory of Fiction : Henry James.* Lincoln, University of Nebraska Press, 1972, 366 pages.

Morley, Christopher, dir., *Modern Essays.* New York, Harcourt, Brace & Company, 1921,
351 pages.

Newman, Charles, *The Post-Modern Aura : Fiction in an Age of Inflation.* Evanston,
Northwestern University Press, 1985, 207 pages.

Rushdie, Salman, *Joseph Anton.* New York, Alfred A. Knopf, 2012, 636 pages.

Sartre, Jean-Paul, *La mauvaise foi.* Paris, Hatier, 2001, 112 pages.

Schiffrin, André, *The Business of Books : How International Conglomerates Took Over Publishing and Changed the Way We Read.* New York, Verso, 2000, 175 pages.

Stern, Madeleine, *Louisa May Alcott.* Norman, Oklahoma University Press, 1950, 422 pages.

Thomas, Harry, dir., *Berryman's Understanding: Reflections on the Poetry of John Berryman*. Boston, Northeastern University Press, 1988, 259 pages.

Williams, John A., dir., *Beyond the Angry Black*. New York, Cooper Square Publishers, 1966, 198 pages.